
فؤاد دواره
سينما والأدب



السينما والأدب

الغلاف والاخراج الفنى : أحمد عبد الغفار

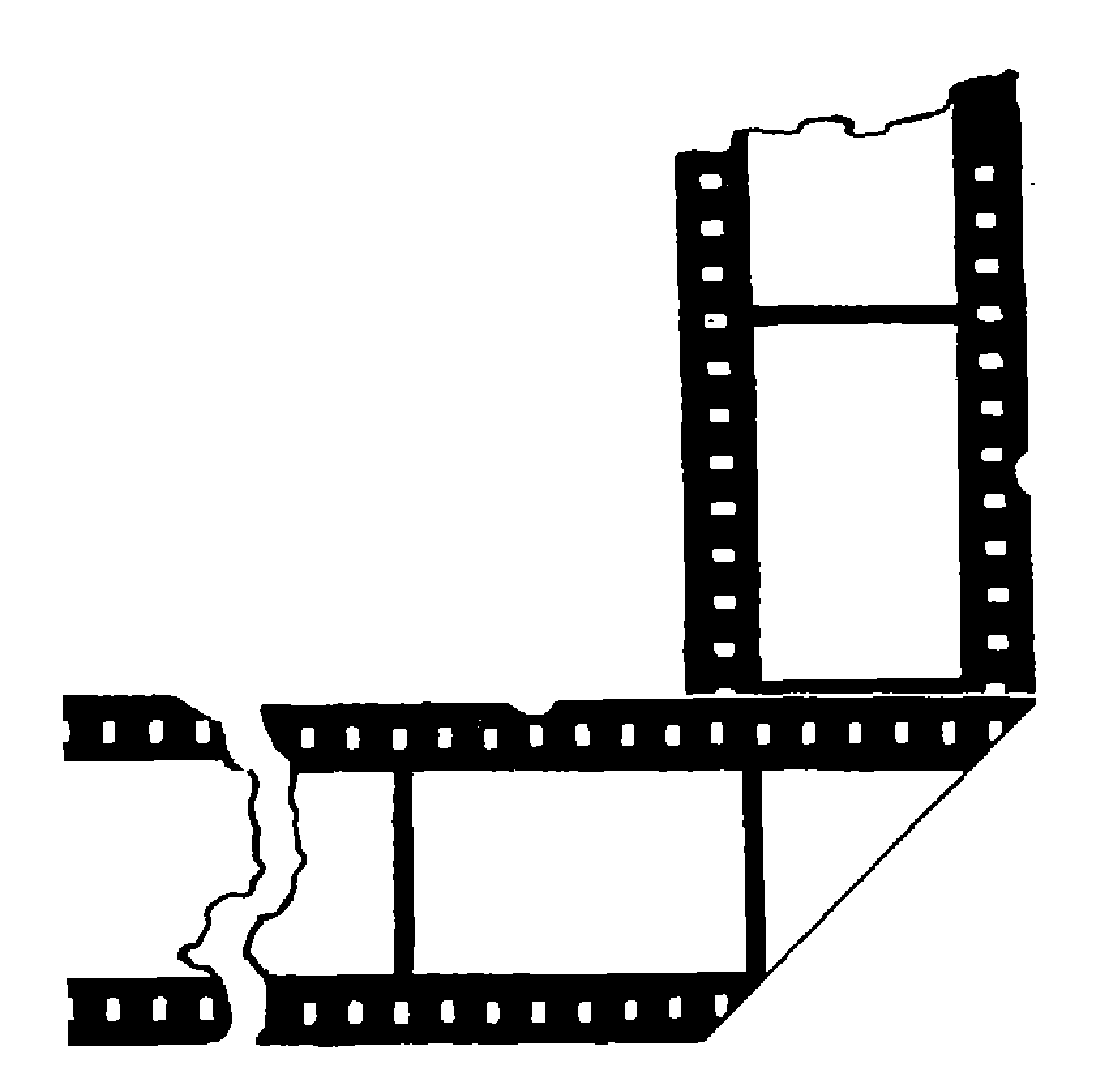
السينما والأدب

تأليف

فـؤاد دواره



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩١



مقدمة

أحببت السينما منذ صباى المبكر ، ربما لأنها كانت وسيلة الترفيه الفنى الوحيدة المتاحة لأبناء جيلى من أهل الاسكندرية ، حيث تندر العروض المسرحية ، ولم يكن التليفزيون قد ظهر بعد .

فى البداية كنت أعجب بأفلام المغامرات ورعاة البقر ، ومع تقدمى فى العمر وتعدد قراءاتى انتقلت إلى تذوق الأفلام الفنية الناضجة ، وكثيراً ما كنت أشاهد الفيلم الذى يعجبنى أكثر من مرة ، وأتابع ما يكتب عن السينما فى صحافتنا ، وفيما يقع فى يدى من مجلات أجنبية . وكان لمجلة « السينما » ، التى أصدرها المرحوم كامل حفناوى فى الأربعينات ، دورها الهام فى زيادة اهتماماتى السينمائية ، وتوسيع ثقافتى الفنية فى تلك المرحلة المبكرة .

وقبل أن أنهى مرحلة الدراسة الثانوية كنت قد قررت أن أصبح مخرجاً سينمائياً . وحاولت عن طريق مسيو « راتيرون » مدرس اللغة الفرنسية ، الفوز بمنحة دراسية للالتحاق بمعهد « الايديك » بباريس ، ولكننا لم نوفق .

ولم يكن معهد السينما قد أنشىء بعد ، فالتحقت بكلية الآداب قسم الفلسفة ، لأدرس علم النفس ، معتقداً أنه من أهم العلوم التى تساعد على نجاح المخرج فى عمله . وكانت قد راجت أيامها سلسلة من الأفلام النفسية مثل « المأخوذ » و« عطلة نهاية الأسبوع المفقودة » ..

ومع تقدم العمر ، وصعوبة تحقيق الحلم ، تغيرت بؤرة اهتمامى من السينما إلى الأدب ، فحولت من قسم الفلسفة إلى قسم اللغة العربية ولكنى لم أتخل عن حبى للسينما وحرصى على متابعتها والقراءة عنها ، والكتابة عن بعض الأفلام بين الحين والآخر .

وكان من الطبيعى أن أمزج فى معظم ما كتبت بين السينما التى أحببتها ، والأدب الذى تخصصت فى دراسته ، ثم أصبح هذا المزج ضرورة منهجية حين عهد إلى ، إبتداء من عام ١٩٦٧ ، بتدريس مادتى « فن الأدب » و« فن القصة » لطلاب المعهد العالى للسينما بأكاديمية الفنون .

وهذا الكتاب الذى أقدمه اليوم يضم مجموعة من الدراسات والمقالات يجمع بينها هذا الاهتمام المزدوج بالسينما والأدب .. أرجو أن يجد القارئ فيها ما يؤكد الصلة الوثيقة بينهما ، ويساعد على تقريب الهوة الفاصلة بينهما . ذلك أنى آمنت من قديم بأن تلك الهوة من أهم عوامل تخلف السينما المصرية . ويوم يحسن سينمائيونا تذوق الأدب وبقية الفنون الأخرى فلابد أن يرتقى مستوى إنتاجهم ، فلعل هذا الكتاب أن يكون مؤشراً صغيراً على هذا الطريق .

فؤاد دواره

(١)

السينما والأدب

السينما أحدث الفنون جميعاً ، فعمرها لم يتجاوز تسعين عاماَ ، فى حين أن الأدب من أقدم الفنون ، إن لم يكن أقدمها جميعا ، فلدينا نصوص أدبية يزيد عمرها على الأربعين قرناً ، فضلاً عن المحاولات الشفاهية التى سبقتها ولم تصل إلينا .

لذلك كانت للأدب تقاليده الفنية الراسخة ، ومقاييسه الجمالية المصطلح عليها ، فى حين أن السينما ما زالت تفتقر إلى مثل هذه التقاليد والمقاييس ، ولم يوفق علماء الجمال حتى اليوم إلى صياغة نظرية جمالية خاصة بالسينما ، بل ما زال الكثيرون منهم يرفضون اعتبارها فناً مستقلاً له خصائصه الجمالية المتميزة ، وهم معذورون ، فما زالت غالبية الأفلام التى تنتجها السينما أبعد ما تكون عن الفن بأى مقياس من المقاييس .

إن الافتقار إلى نظرية جمالية واضحة ومتكاملة قد لا يكون قاصراً على السينما وحدها ، بل لعلنا نلاحظه على غالبية الفنون الأخرى ، ولكنه أوضح بالنسبة للسينما ، لحداثة عمرها من ناحية ، ولغلبة الصناعة والتجارة عليها أكثر من أى فن آخر من ناحية أخرى .

ومع ذلك فالأفلام الرديئة ـ مهما كثر عددها ـ ينبغى ألا تنفى صفة الفن عن السينما ، فكما أن كل كلام ليس أدبا بالضرورة وليس كل تصوير فناً ، يمكن القول أيضاً بأن كل فيلم ليس فناً أيضاً . فاستخدام المادة الخام والحرفية المتقنة لا يكفيان وحدهما لخلق فن من أى نوع ، بل لابد من توافر خصائص جمالية وفكرية معينة ليصبح الكلام أدباً موحياً ، وصورة الإعلان إبداعاً تشكيلياً خلاقاً ، والفيلم التجارى الرخيص فناً مؤثراً باقياً ..

إن كل فن يعتمد فى عملية إبداعه وتوصيله إلى جمهور المتذوقين ، على قدر من الصناعة ، وقد يستفيد من التقدم التكنولوجى ويستخدمه . فإذا زاد هذا الجانب الصناعى وتعقد ، فغالباً ما يتعرض هذا الفن للخضوع للآلة والمهيمنين عليها ، وهم عادة من التجار وأصحاب رؤوس الأموال ، ممن لا يهمهم إلا تحقيق أكبر قدر من الربح المادى ، ولو على حساب القيم الفنية الأصيلة .

ولاشك أن السينما هى أكثر الفنون اعتماداً على الآلة ، ومن ثم كانت أكثرها خضوعاً لأهواء المنتجين المسيطرين على وسائل إنتاجها . ومن قديم وكبار الأدباء والفنانين يستنكرون هذا الوضع المهين وينفرون منه. ففى سنة ١٩٣١ كتب المسرحى الألمانى الكبير« برتولد برشت » .

« .. المنتجون جميعا يعتمدون على الآلات التى تحتكر جهودهم فى الناحيتين الاقتصادية والاجتماعية ، وتضفى على إنتاج الكتاب تدريجياً صفة المواد الأولية ، لأن الآلات هى التى تقوم بالانتاج الكامل لصناعة الفيلم فى هذا المجال ، بحيث يصبح المنتجون المالكون للآلات ـ وهى التى تملكهم فى الواقع ـ وكأنهم يدافعون عن آلات لم تعد لهم سلطة عليها ، ولم تعد ـ كما يظنون ـ أداة طيعة للمنتجين ، ولكنها أداة تملى إرادتها عليهم ، وتتحكم فى إنتاجهم بحيث يغدو للإنتاج الفنى صفات سلع الاستهلاك الأخرى التى يقوم المتعهدون بتوريدها ، ذلك أن قيمة الإنتاج الفنى أصبحت تقاس بما يدره من المكاسب . وفوق هذا فقد أصبح من المتواضع عليه اليوم أن تقاس صلاحية العمل بمدى قابليته للإنتاج الآلى ، على حين لا يفكر أحد أبداً فى اختبار صلاحية الآلة نفسها لإخراج العمل الفنى وفقاً لمقتضيات الذوق الرفيع .. »[1] .

هذه الشكوى القديمة صبحت اليوم أصدق منها منذ ستين سنة تقريباً ، وهى تمثل المشكلة الرئيسية التى تواجه السينما باعتبارها فناً ، ومن ثم فهى تشكل الهوة التى ما زالت تفصل بينها وبين بقية الفنون ومنها الأدب .

(١) نقلا عن : هانز ماجنوس انزنسبرجر : الأدب والسينما . مجلة « المحلة » العدد (٧) . يولية ١٩٥٧ . ص ١١٦ .

« الفن ـ الصناعة » :

بدأت السينما صناعة ، ثم تطورت لتأخذ شكل المسرحية المصورة ، واقتربت بعد ذلك أكثر من الرواية والفن التشكيلى ، كما استعانت بالموسيقى والرقص والغناء . فالواقع أنها أكثر الفنون تركيباً ، لأنها تعتمد على مجموعة كبيرة من الجهود الفنية والصناعية أكثر من أى فن آخر ، فهى فن وصناعة ، أو « الفن ـ الصناعة »[٢] كما يسمونها أحياناً .

يقول المخرج الفرنسى رينيه كلير :

« إن خطأ السينمائيين أنهم اعتبروا السينما فناً قبل الأوان ، ولو أنهم فكروا فى التعامل مع السينما كصناعة أولاً لكسب الفن الكثير . تصوروا ماذا كان يحدث لو أن صناعة السيارات ركزت أول الأمر على شكل السيارة وحجمها وفخامتها قبل أن تركز على تقوية المحرك ومشكلة السرعة »[٣]

ورغم تسليمنا بأهمية الصناعة فى العمل السينمائى فإننا نختلف مع الرأى الذى ساقه رينيه كلير ، حتى لنكاد نقول بعكسه ، فخطأ السينمائيين ليس فى أنهم اعتبروا السينما فناً قبل الأوان ، بل فى أنهم تأخروا فى ذلك كثيرا ، وظلوا يتعاملون معها زمناً طويلاً باعتبارها

---

(٢) تعريف النقد السينمائى ص ٦٢ .

(٣) نقلا عن مقال لحسن فؤاد بعنوان السينما بين الأمل واليأس .

صناعة وتجارة ، وما زالت نسبة كبيرة منهم تتعامل معها حتى اليوم على هذا الأساس ، مما كان له أسوأ الأثر فى بطء التطور الفنى للسينما من ناحية ، وفى نفوس روادها من ناحية أخرى .

ولو تعامل السينمائيون مع السينما كفن وفكر منذ وقت مبكر وبإجماع أكبر لكان للسينما اليوم مكانة أخرى بين الفنون ، ولقامت بدور إيجابى أكبر فى نشر الوعى الفنى الأصيل بين الجماهير ، وفى دعم قيم الخير والحب والعدالة فى النفوس .

وهذا الرأى لا يقلل من أهمية التطور الآلى للسينما فى تحقيق هده الأهداف ، ولكنه يريد أن يضع هذا التطور فى خدمة الفكر والفن لا العكس ، فيملك الإنسان الآلة ويقودها لما فيه خيره ، ولا يتركها تتحكم فيه وتخرب روحه .

أما تشبيه السينما بصناعة السيارات فيقوم على مغالطة جوهرية ، لا ندرى كيف وقع فيها الـمخرج الفرنسى الكبير ، فإذا كانت السينما فناً وصناعة ـ كما قلنا ، فصناعة السيارات لا يمكن إلا أن تكون صناعة فقط ، ومن ثم فهى تخضع لكل متطلبات الصناعة ، ولا يخطر ببال أحد أن يطالبها بأن تكون ذات أثر فى عقول الناس ووجدانهم على نحو ما تفعل السينما وكل الفنون من قديم .

عقلية القطيع :

ولعل غلبة العنصر الصناعى على السينما وما يترتب عليه من قيم تجارية سوقية هو السبب الرئيسى لتخلفها الفنى والفكرى ، ونفور عدد غير قليل من كبار الأدباء والمفكرين منها . فالمنتج الذى يملك وسائل الانتاج السينمائى ويقوم بتمويله ، لا يستهدف عادة غير الربح ، ومن ثم يضع فى اعتباره أولاً وقبل كل شىء متطلبات السوق ورغبات الجماهير الضخمة ومستوى فهمها ، الذى اصطلح على أنه لا يزيد على مستوى صبى مراهق فى الرابعة عشرة من عمره ! ! (٤)

يقول أرنولد هاوزر :

« .. كان من الممكن تغطية التكاليف اللازمة للأوبريت عن طريق مسرح متوسط الحجم ، ولكن الفرقة الاستعراضية أو فرقة الباليه الكبيرة كان عليها أن تسافر من مدينة كبيرة إلى أخرى لكى تغطى نفقاتها . أما الفيلم الكبير فينبغى أن يسهم رواد السينما فى العالم بأكمله فى تمويله ، لكى يغطوا رأس المال المستثمر فيه .. » (٥) .

ومن هنا كان نفور معظم منتجى السينما من كل ما يتصل بالثقافة والفن الأصيل ، وحرصهم على حشد أفلامهم بكل أنواع التسليات والمثيرات ، على نحو ما نرى فى أفلام رعاة البقر ، والمغامرات

---

(٤) روجرز مانفل : الفيلم والجمهور . ترجمة برلنتى منصور . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر . ص ١٣١ ..

(٥) الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ ٢ . ص ٥٠٢

البوليسية ، والجنسية ، والرقصات الاستعراضية العارية ، التى ترضى فضول الجماهير العريضة فى كل أنحاء العالم ، وتحرك غرائزها ولا تتطلب منها جهداً فكرياً من أى نوع ، بل على العكس تخدرها وتقتل فيها عادة التفكير الحر الأصيل ، وتلهيها عن مشاكل حياتها الواقعية ، مما نلمس آثاره المدمرة فى حياة كثير من الشعوب ، والمتخلفة منها بصفة أخص ، وبين الشباب بصورة أوضح .

ولذلك لا ندهش حين نرى طائفة من كبار المفكرين لا يكتفون بالاعراض عن السينما ، بل يوجهون إليها أقسى النقد ، ويحذرون من أخطارها على الثقافة والحضارة بعد أن لاحظوا عزوف الجماهير عن القراءة الجادة النافعة ، وإقبالها الشديد على مشاهدة السينما والتليفزيون والاستماع إلى الإذاعة ، وكلها لا تتطلب جهداً كبيراً فى متابعتها ، وقل أن تقدم زاداً ثقافياً حقيقياً .

ومن أبرز هؤلاء المفكرين الأديب الفرنسى **جورج ديهاميل** ، الذى قرر منذ ما يقرب من نصف قرن ، فى كتابه المعروف « دفاع عن الأدب » إن البشرية مهددة بكارثة كبرى تتمثل فى إعراض الجماهير عن الكتاب بعد أن أخذت تشبع حاجتها إلى المعرفة والتسلية عن طريق االسينما والراديو (ولم يكن التليفزيون قد انتشر وقتها كانتشاره اليوم ، وإلا لأضافه ديهاميل) .

ويرى ديهاميل أن الرجل المتوسط لم يعد يجد متسعاً من الوقت ، ولا مالاً كافياً ، بل ولا عزماً مثابراً ليرضى حاجاته الروحية ، فقدرته على الانتباه والاستطلاع والفراغ تستغرقها اليوم آلات قوية الأثر ، هى الراديو والسينما ، حيث تختلط الأخبار بالمعارف والتسلية بالعلم ، فتسهم فى تكوين شخصية الإنسان المعاصر فى نفس الوقت الذى تسليه فيه . وعنده أن هذه الآلات لا يمكن أن تقدم ثقافة حقيقية خصبة لسببين :

أولهما : ان كل ثقافة حقيقية هى « اختيار » و« مجهود » ، وأنت لا تختار ما تسمعه فى الراديو ولا ما تراه فى السينما ، كما أنك لا تستطيع أن تتثقف ثقافة حقيقية ما لم تبذل مجهوداً ، فتصبر على قراءة الكتّاب العميقين ، وهؤلاء عادة لا تسلم الصفحة من كتاباتهم كل ما بها عند القراءة الأولى ، فلابد لك من معاودة قراءتها لتكتشف معانيها الدفينة ، وتفكر فيها ، فتستوحى منها اراء جديدة تخصِّب نفسك وتوسِّع آفاق المعرفة أمامك ، وكل هذا مستحيل وأنت تستمع إلى الراديو الذى يتدفق كالسيل حاملاً إليك أخلاطاً من كل شىء ، أو وأنت تشاهد السينما بصورها الخاطفة المتلاحقة التى لا تتوقف أبداً

أما ثانى الأسباب التى أوردها ديهاميل **فهى** أن هذه الوسائل الآلية العامة ستنتهى **إلى قتل الروح الفردية فى البشر ، لأن كل الناس يسمعون نفس الأحاديث بالراديو ، ويشاهدون نفس الأفلام ،**

فينتهى بهم الأمر إلى أن يصبحوا نسخاً متشابهة لا أصالة فيها ، حتى لتصبح عقليتهم أقرب لعقلية القطيع الذى يسهل قياده .

ونظام الثقافة الذى يستحيل فيه التفكير والاختيار وبذوى الرأى الشخصى إنما هو فى الحقيقة تقويض لكل ما نعتبره ثقافة[6]

ويوضح ديهاميل ـ بعد ذلك ـ تضاؤل شأن الأديب فى الإذاعة والسينما وخضوعها التام لمتطلبات الآلة والمسيطرين عليها ، ثم يقول :

« .. والإزراء بالخالق المكتشف المبتكر مخترع الصور والأساطير ، نافث الحياة فى الألفاظ والأفكار ، وفى كلمة واحدة الإزراء بالكاتب ، ليس مجرد مشكلة نقابية فإذا وُضع الشاعر تحت الوصاية ، وأُرغم على صغار الأعمال ، وطُرح بين صفوف صغار الموظفين ، شَقى بذلك الجميع . وإذا حُرمت الروح من رسلها وأسلحتها ، وانحصرت فى تلك المهام الحقيرة ـ وقد خمدت يقظتها وتخلت عن الكفاح ـ أوشكت جماهير الناس أن تترك بغير قيادة بين أيدى ذوى المطامع المغرضة ، وأوشكت الهيئة الاجتماعية أن ترتد الى الهمجية »[7]

(٦) دفاع عن الأدب . ص ٤٢ ـ ٤٧ .

(٧) المصدر السابق ص ٨٣ .

أهم الفنون جميعاً :

ولاشك لدينا فى صحة كل ما ذهب إليه ديهاميل ، خاصة بعد أن أكد تطور هذه الأجهزة الجماهيرية كل مخاوفه ، بل تجاوزها فى كثير من الأحيان والبقاع ، من حيث تأثيرها السئ على ثقافة الجماهير ووعيها الفنى والاجتماعى والسياسى . ولكننا نرى مع ذلك أن لهذه الصورة القاتمة المتشائمة وجهها الآخر المشرق المضئ ، الذى يؤكد أن العيب ليس فى طبيعة هذه الأجهزة نفسها ، بل فى القائمين عليها وأساليبهم السوقية فى استغلالها للربح ، ولتلهية الجماهير بدلاً من توعيتها وتثقيفها .

فبالنسبة للسينما ـ وهى موضوع حديثنا ـ **يقول توماس إديسون** الذى قام بدور كبير فى تطوير آلياتها :

« من يسيطر على السينما يسيطر على أقوى وسيلة للتأثير فى الشعب .. »[٨]

وجاء فى تقرير اللجنة البريطانية التى بحثت حالة الأفلام فى العشرينات :

« إن السينما هى من غير شك عامل فى غاية الأهمية فى تعليم كل طبقات المجتمع ، وفى نشر الثقافة القومية ، وفى عرض الأفكار

---

(٨) الفيلم والجمهور . ص ١٨ .

والتقاليد القومية فى العالم كله ، وفضلاً عن ذلك فإن لديها إمكانيات كافية غير محدودة لتشكيل أفكار العدد الضخم من الناس الذين تعرض عليهم .. »[٩] .

ويضيف ج . ا . **ويلسون** : « ليست وظيفة السينما أن تزودنا بمعرفة للعالم فحسب ، وإنما أن تخلق أيضاً القيم التى نعيش بها .. »[١٠]

أما **إروين بانوفسكى** الأستاذ بجامعة برنستون الأمريكية فيقول :

« إن السينما ـ سواء أحببنا أم لم نحب ـ هى القوة التى تصوغ ، أكثر من أى قوة أخرى ، الآراء والأذواق ، واللغة ، والزى والسلوك ، بل حتى المظهر البدنى لجمهور يضم أكثر من ستين فى المائة من سكان الأرض »[١١] .

ومن المسلَّم به أن فرص نجاح الفيلم وانتشاره أكبر بكثير من الفرص المتاحة لأى عمل فنى آخر . فغالبية الفنون أصبحت تتطلب من متلقيها حد ادنى من المعرفة والخبرة نتاريخ تطورها ومصطلحاتها ، التى كادت تصبح نوعاً من الشفرة السرية فى بعض الفنون الحديثة ، لا يستطيع تذوقها إلا نخبة قليلة من المثقفين المدربين ، فى حين أن السينما فن شعبى يسهل على الجماهير من مختلف المستويات الثقافية فهمها والاستمتاع بها والتأثر بما تعرضه من قيم وأفكار .

(٩) تاريخ البشرية . م ٦ . جـ ٢ . قسم ١ ص ٤٥٥
(١٠) تعريف النقد السينمائى ص ٤٢ .
(١١) نقلا عن السينما آلة وفن ص ١١ .

وقد تنبه لينين إلى القيم الثورية للسينما فى وقت مبكر . فقال سنة ١٩٠٧ :

« تعتبر السينما من بين جميع الفنون أهمها بالنسبة لنا »[(١٢)]

وقال فيما بعد : « طالما ظلت السينما فى أيدى طلاب الربح السوقيين ، فسيظل شرها أكثر من خيرها ، وغالباً ما تفسد الجماهير بالمضمون السيء لسيناريوهاتها . ولكن حينما تستولى الجماهير على صناعة السينما ، وتضعها بين أيدى ممثلين حقيقيين للثقافة الاشتراكية فستصبح أقوى الوسائل لتعليم الجماهير »[(١٣)]

الشاعر فى الاستوديو :

وحين تولى لينين مقاليد السلطة فى الاتحاد السوفيتى تشدد فى ضرورة تنقية الأفلام التى تعرض على الجماهير من السوقية المتدفقة من الخارج فى شكل أفلام منحلة الذوق . تصيب مشاهديها بالغباء ، بما تصوره من تدله عاطفى ، وتصرفهم عن واجباتهم الملحة ، وعن الحياة السياسية للأمة .

---

(١٢) نقلا عن : آرثر نايت . قصة السينما فى العالم ترجمة سعد الدين توفيق . دار الكاتب العربى . ١٩٦٧ . ص ٧١ .

(١٣) Soviet Lierature 1969. 5, p. 144

وأكد لينين أن إنتاج الأفلام يجب أن يظل فى يد الدولة ليحقق ثلاثة أهداف :

الأول : تقديم عرض إعلامى لأخبار الدولة على أوسع نطاق .

الثانى : تقديم محاضرات عامة مرئية فى مختلف موضوعات العلم والتكنولوجيا .

والهدف الثالث ـ والأهم فى نظره ـ هو « عرض مثلنا العليا بواسطة أفلام ممتعة »(١٤)

ومن ناحية أخرى فطنت الحكومات إلى خطر هذه الوسيلة الجديدة فى نشر الأفكار الثورية والمبادئ التقدمية ، ففرضت عليها أقسى أنواع الرقابة ، وحرصت على توجيهها إلى ما يخدم مصالحها .

وبالرغم من ذلك فقد استطاعت السينما العالمية أن تقدم عدداً غير قليل من الأفلام الثورية ذات القيمة الفنية الرفيعة ، وبدأت السينما تعرف مدارس فنية وفكرية متقدمة حققت نجاحات لا يستهان بها ، وكان لها تأثيراتها الإيجابية فى جماهير المشاهدين .

وإذا كانت السينما ـ والسينما العربية بصفة أخص ـ لم تحقق حتى اليوم كل ما يرجوه منها المفكرون الجادون باعتبارها فناً واسع الانتشار قوى التأثير ، بل على العكس كان لها فى حالات كثيرة أسوأ الآثار .

Soviet Lierature 1969, 5,p.145 (١٤)

فلذلك أسبابه التى ألمحنا إليها من قبل ، ويبقى سبب آخر هام هو انفصال السينما عن الأدب والأدباء .

يقول أرنولد هاوزر :

« إن أزمة الفيلم التى يبدو أنها تتحول إلى مرض مزمن ، ترجع قبل كل شئ الى أن الفيلم لايجد كتّابه ، أو بعبارة أدق ، الى أن الكتّاب لايجدون طريقهم إلى الفيلم . »[15]

ويقول هربرت ريد :

« إن الفيلم الذى يعتمد على الخيال ـ الفيلم باعتباره فناً يقف على قدم المساواة مع المسرح العظيم والأدب العظيم والتصوير العظيم ـ لن يظهر حتى يدخل الشاعر الاستوديو . »[16]

وقد يثير هذا الرأى معارضة عنيفة من جانب المتحمسين للسينما ، الحريصين على استقلالها عن بقية الفنون ، وانفرادها بلغة خاصة متميزة . وهو أمر طبيعى بالنسبة لفن حديث ما زال يحاول إرساء قيمه الخاصة ، وبلورة تقاليده الجمالية غير المحددة .

والرد على هذه المعارضة يتطلب وقفة عند جماليات السينما وعلاقاتها المتشابكة مع بقية الفنون ومن بينها الأدب .

---

(١٥) الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ ٢ . ص ٤٩٨

(١٦) (The poet and The Film), p. 210

السينما والفنون التشكيلية :

أسلفنا القول بأن السينما أكثر الفنون تركيباً ، لأنها تستخدم بقية الفنون الأخرى ، ولذلك تسمى أحياناً « فن الفنون الممزوجة » ، بالإضافة إلى تدخل الصناعة فى كل مرحلة من مراحلها ، وبصورة لم تحدث من قبل فى أى فن آخر .

يقول توبليتز عميد الاتحاد الدولى لأرشيفات السينما :

« لقد ترك كل فرع من فروع الفنون التقليدية بصماته على الفيلم ، كما أسهم فى تحديد قواعد تكوينه . فإلى جانب الرسم التقليدى هناك الرسم السينمائى على الشاشة وإلى جانب الأدب المكتوب هناك الأدب المرئى والمسموع ، وإلى جانب العرض المسرحى هناك العرض على الشاشة ، وأخيراً إلى جانب الموسيقى التقليدية هناك موسيقى تحكم تركيب العمل السينمائى »[١٧]

ويميل بعض المفكرين إلى اعتبار السينما لوناً جديداً من ألوان الفنون التشكيلية لأن الصورة تقوم فيها بالدور الرئيسى .

يقول إيلى فور :

« إن تكوين الفيلم ثابت ومحدد ، وعندما يتم تحديده فإنه لا يتغير بعد ذلك أبداً ، وهذا يكسبه صفة لا تتصف بها إلا الفنون التشكيلية وحدها »[١٨] .

---

(١٧) مجلة ديوجين . السنة ٥٥ . العدد ١٤ . سنة ١٩٧١ . ص ٣٢ .

(١٨) المصدر السابق . ص ٣٢ .

ويتفق معه المخرج الفرنسي الطليعي **جان لوك جودار** ، ولكنه يضيف إلى الفن التشكيلي عنصراً فنياً آخر في قوله :

« ما أشد شبه السينما بالنحت والموسيقى فهي شيء محدد ومتين ، ولكنه يتحرك مع ذلك ، وهذا شيء محير تماماً »[19] .

والحق أن الفن التشكيلي يقوم بدور رئيسي في العمل السينمائي . فمنذ نشأة السينما وهي تعتمد على الفنانين التشكيليين في تصميم ديكوراتها ومناظرها وتنفيذها .

والتصوير السينمائي نفسه ، سواء كان ملوناً أم غير ملون ، أصبح يرقى في عدد غير قليل من الأفلام إلى مستوى الإبداع التشكيلي الخلّاق .

يقول المصور السينمائي لي جارس :

« إن رمبرانت هو فناني المفضل . لقد درست أعماله كلها عند بداية عملي في التصوير .. وأعجبت بأسلوب الإضاءة في لوحاته وتأثرت به » .

وقد أصبح من المألوف أن تستعين السينما بفنانين تشكيليين لرسم كادرات اللقطات الهامة وبخاصة في الأفلا م الملونة ، لخلق التناسق بين الألوان المختلفة واستخدامها في إحداث تأثيرات درامية بالإضافة الى

---

(١٩) مجلة ديوجين العدد ١٤ . ص ٣٥ .

قيمتها الجمالية . ومن المعروف أن المخرج الشهير « هيتشكوك » استعان بالفنان التشكيلى « سلفادور دالى » فى تصميم مشاهد الأحلام والهلوسات فى فيلم « المأخوذ » ، كما أسند إليه المخرج ريتشارد فليتشر تخيل العالم الداخلى لجسم الإنسان فى فيلم « رحلة العجائب » الذى تدور قصته داخل جسم إنسان .

وكان المخرج السوفييتى **إيزنشتاين** يرسم شخصيات أفلامه وديكوراتها قبل تنفيذها فى الاستديو[٢٠] . وبعض كبار المخرجين يعتمدون فى أفلامهم على لوحات الفنانين التشكيليين ، ويستخدمونها فى إضفاء طابع جمالى أو درامى على مواقف الفيلم كما حدث فى أفلام « ليدى هاملتون » ، و« صورة دوريان جراى » ، و« القمر وستة بنسات » وغيرها ، فى حين يستعين بعضهم الآخر بالرسوم المتحركة والعرائس ، فضلاً عن الأفلام القصيرة والطويلة التى تعتمد أساساً على هذين الفنين التشكيليين .

وتاريخ السينما حافل بأسماء الفنانين التشكيليين الذين برزوا فى فن السينما مخرجين ومصورين أو مصممين للمناظر والديكورات . ولدينا فى مصر المخرج « **شادى عبدالسلام** » ، وهو فنان تشكيلى بدأ بتصميم الديكورات والملابس لبعض الأفلام قبل أن يلفت أنظار العالم بفيلمه

---

(٢٠) وله كتاب عنوانه الرسم والفيلم انظر : الفيلم والجمهور . ص ٧٣ .

« المومياء » وما حواه من إبداع تشكيلي . وكذلك الفنان **يوسف فرنسيس** الذى بدأ يعمل بالإخراج السينمائى بعد أن تمرس فى كتابة السيناريو .

السينما والموسيقى :

ورغم هذه الصلة الوثيقة بين الفيلم والفنون التشكيلية ، فالسينما ليست فناً تشكيلياً ، لأنها تستعين بالإضافة إلى الفن التشكيلى بفنون أخرى عديدة ، من أبرزها الموسيقى كما تنبه « جودار » فى كلمته التى استشهدنا بها منذ قليل .

ويقول المخرج الإيطالى اليساندرو بلاسيتى :

« كل شىء فى السينما يخضع لقوانين الإيقاع والجهارة والدرجة ، وهى نفسها قوانين توافق الأنغام فى الموسيقى »[٢١]

ومع إضافة الصوت إلى الصورة ازدادت أهمية الموسيقى فى الفيلم ، فأصبحت تتولى التعليق والتفسير والتأكيد والتجسيد الدرامى ، بالإضافة الى دورها الجمالى الممتع .

ويوضح الموسيقار الايطالى انتونيونو فيرتى دور الموسيقى فى الفيلم ، فيقول :

« إن الموسيقى تغرس الحياة والأصوات داخل التصوير ، وهى التى تبرز مواقف معينة وتزيد من وقعها ، والموسيقى هى التى توقظ

---

(٢١) مجلة ديوجين العدد ١٤ . ص ٣٢

الذكريات والرغبة فى الرجوع إلى الماضى الذى يربط بين الأحداث المختلفة ، والموسيقى هى التى تلفت الأذهان إلى وجود نغمة سائدة أو حدث ما ، فى حين تعرض علينا الصورة شيئاً آخر ، فالموسيقى هى التى تعبر عن أفكار شخص صامت ، وهى التى تترجم دوامة أفكاره »[٢٢] .

ويمكن أن يقال شيء كهذا عن دور فنون أخرى فى السينما ، كالتمثيل ، والرقص ، والغناء ، والعمارة ، والنحت ... بالإضافة إلى الأدب . ولكن السينما ليست فناً من هذه الفنون ، بل هى – على حد تعبير **إيزنشتاين** – « شكل جديد ومدهش من الفن يجمع فى تركيب اصطناعى كامل ، وفى كل لا ينفصل : التصوير مع الفن الدرامى ، والموسيقى مع النحت ، والعمارة مع الرقص والمنظر الخلفى مع الإنسان ، والصورة المرئية مع الكلمة »[٢٣].

السينما والمسرح :

والفن الوحيد الذى يقترب من السينما من حيث طبيعته التركيبية واستعانته بعدد كبير من الفنون الأخرى هو المسرح ، **فمن قديم وصفه « جوته » بقوله :**

(٢٢) المصدر السابق . ص ٣٢ .
(٢٣) المصدر السابق . ص ٣١ .

« لقد استقبلنا فى مقاعدنا مرتاحين كالملوك وأخذت تنكشف أمام أعيننا صور حية تقدم لأذهاننا وحواسنا كل ما يمكن أن نتمناه من متعة . شعر وتصوير وغناء وموسيقى وفن درامى . هناك كل شئ . وعندما يحدث أن تجتمع كل هذه الأشكال الفنية مع كل سحر الشباب والجمال لتحقيق متعتنا ، فإن ذلك سيكون مهرجاناً ووقتاً بهيجاً لا يبارى »[٢٤] .

والصلة بين السينما والمسرح أوضح من أن تحتاج إلى تأكيد ، فكلاهما عرض مرئى مسموع ، وقد ظلت السينما عند نشأتها تعتمد ـ ولفترة غير قصيرة ـ على تصوير المسرحيات المشهورة »[٢٥] . والمسرح ـ كما نعلم ـ فن أدبى قبل أن يكون عرضاً تمثيلياً . غير أن السينما أعقد من المسرح ، وتقوم الصناعة فيها بدور أكبر من دورها فى المسرح . وإذا كان المسرح يمتاز على السينما بحضور الإنسان الحى وقيامه بالدور الرئيسى فى العرض ، فإن السينما المعاصرة قد استطاعت أن تواجه هذا النقص بمزايا أخرى ، لعل أهمها « معجزة الوجه الإنسانى » ـ على حد تعبير **أندريه مالرو** ـ[٢٦] الذى يملأ الشاشة وينقل إلى المشاهد أدق الانفعالات النفسية بوضوح تام لا يتاح لممثل المسرح .

---

(٢٤) مجلة ديوجين العدد ١٤ . ص ٣٠ .

(٢٥) تعريف النقد السينمائى ص ٢٠ .

(٢٦) الرواية والفيلم فى كتاب الرؤيا الإبداعية . مجموعة مقالات أشرف على جمعها هاسكل بلوك . وهيرمان سالنجر . ترجمة : أسعد حليم . مراجعة د . محمد مندور (الألف كتاب ـ ٥٨٨) . مكتبة نهضة مصر . ١٩٦٦ ص ٢٢٤ .

ومع ذلك يظل التشابه بين السينما والمسرح أقوى من الاختلاف ، وقد ازداد هذا التشابه منذ سنة ١٩٢٧ ، عندما أضيف الصوت إلى الصورة فى السينما ، وأصبح الحوار جزءاً أساسياً فى الفيلم .

ومع تطور الفن السينمائى واستقلاله بلغته الخاصة وضح فشل « المسرحيات المصورة » وعدم ملاءمتها للسينما ، ويتضح صدق ذلك من المقارنة بين فيلم « هاملت » للورانس أوليفييه ، وفيلم « هاملت » الذى قدمته السينما السوفيتية منذ بضع سنوات من إخراج جريجورى كوزينتز ، فقد فشل الأول لأنه التزم بالنص المسرحى ، فى حين نجح الأخير وفاز بعدة جوائز عالمية لأنه عالج النص المسرحى علاجاً سينمائياً متطوراً .

فى هذا يقول المخرج الإيطالى فرانكوز يفريللى الذى أخرج عدداً من مسرحيات شكسبير للمسرح وللسينما :

« إن ما يعنينا هو تقديم جوهر ما يريد أن يقوله شكسبير فى مصطلحات سينمائية . ولو كان شكسبير حيا وكتب مسرحياته للسينما لفعل الشئ نفسه » .

ومعنى هذا أن إعداد المسرحيات للسينما يتطلب إدخال تعديلات جوهرية عليها . يقول مورتيم آدلر :

« عند إعداد مسرحية للسينما لابد من توسيعها فى اتجاه الضخامة الملحمية ولكن مع إدماج التفاصيل الدرامية »[27] .

---

(٢٧) السينما آلة وفن . ص ٢٩٩ .

فبعض عبارات الحوار المسرحى التى تصور مواقف أو أماكن لا نشهدها على خشبة المسرح لابد من حذفها فى الفيلم أو ترجمتها إلى صور مرئية ، ويترتب على ذلك توسيع من جانب ، وإدماج لكثير من التفصيلات من جانب آخر .

وفى المسرحية تستطيع الشخصيات أن تتحدث عدة ساعات داخل حجرة مغلقة ، أما فى السينما فلا يمكن الاكتفاء بهذا الحوار الطويل ، بل لا بد من ترجمته إلى صور مرئية . وفى المسرحية منذ أن تظهر الشخصية على خشبة المسرح تظل ماثلة أمامنا حتى تغادر المسرح ، وهذا مستحيل فى السينما لأنه يتعارض مع طبيعتها التى تعتمد على التتابع السريع للقطات فى تصويرها لشخصيات وأماكن ومواقف مختلفة فى سياق درامى خاص ، فحينما نشهد اجتماعاً كبيراً على خشبة المسرح يظل المجتمعون ماثلين أمامنا طوال الوقت بلا تخصيص تقريباً ، فى حين أننا فى السينما بعد أن نشهد لقطة شاملة للاجتماع ، نرى فى اللقطة التالية وجه الشخص الذى يتحدث ، أو الذى يريد المخرج أن يوجه انتباهنا إليه .. وهكذا .. لذلك فإن الفيلم يعتمد على ترتيب اللقطات (أو المونتاج) أكثر من اعتماده على التمثيل ، فى حين أن المسرح اعتماده الأول على التمثيل والحوار .

وقد دفعت هذه الحقيقة بعض المتعصبين للسينما إلى الدعوة للتقليل من الحوار فى الفيلم قدر المستطاع أو إلغائه نهائيا لأنه وسيلة غير سينمائية . وهم محقون إذا كانوا يرفضون الحوار المسرحى المطول ،

ولكنهم غير محقين إذا كانوا يقصدون التخلص من الحوار على إطلاقه ، فمن عناصر قوة السينما وتميزها تجميعها لكل الفنون ، ومن بينها الكلمة المكتوبة سواء فى السيناريو أو الحوار ، فحينما نلغيها أو نقلل من شأنها نحرم السينما من فن من أهم الفنون التى تعتمد عليها فى إحداث تأثيرها .

وليس معنى ذلك أن يتحول الفيلم إلى محاورات كلامية طويلة ، ككثير من الأفلام العربية لأنه فى مثل هذه الحالة يصبح مسرحية مصورة ويبتعد عن فن السينما ، بل معناه أن تستخدم السينما كل إمكانات الصورة مضافاً إليها إمكانات الفنون الأخرى التى تساعد على تقوية تأثيرها من لون وموسيقى ورقص ومعمار .. كما تستخدم الكلمة القوية المحكمة فى موضعها دون إسراف أو إيجاز مخل ، ودون أن يصبح الحوار غاية فى ذاته ، أو بديلاً للصورة المتحركة .

السينما والرواية :

وإذا كان الفيلم يشبه المسرحية فى طريقة عرضه على الجمهور من حيث أنه يُرى ويُسمع مثلها ، فهو من ناحية الأسلوب أقرب للشكل الملحمى الذى تستخدمه الرواية . فالرواية تعتمد أساساً على السرد والوصف وتتخللها بين الحين والآخر مواقف حوارية ، وكذلك الحال

مع الفيلم إذ تتتابع فيه الصور صامتة مصحوبة بموسيقى تصويرية ، ثم ينتقل المخرج - كما ينتقل الروائى بعد فترات من السرد - إلى مشهد حوارى .

وأسلوب السينما فى التركيز على إحدى الشخصيات مع وجود غيرها إلى جوارها تستخدمه الرواية من قديم ، وتسترسل فيه أكثر منها . وإذا كانت الرواية تحتمل بطبيعتها قدراً معقولاً من الاستطرادات والتفريعات قد تصل إلى عشر صفحات أو أكثر ، فان استطراداً يستغرق أقل من دقيقة على الشاشة قد يتسبب فى فشل الفيلم .

إن متوسط حجم الرواية حوالى سبعين أو ثمانين ألف كلمة ، وقد تزيد عن ذلك ، فى حين أن متوسط طول الفيلم المصطلح عليه هو مائة دقيقة ، ومعنى ذلك أن من يقوم بإعداد رواية للسينما عليه أن يبتر بلا رحمة . فإذا كان جراحاً ماهراً أسفرت العملية عن فيلم جيد ، وإذا كان جراحاً غير خبير كانت النتيجة سيئة ، وفى الحالتين لابد من وجود اختلافات كبيرة بين الرواية والفيلم.[٢٨]

ويرد توفيق الحكيم هذه الاختلافات فى كتابه « فن الأدب » إلى أن الأديب « لايستطيع أن ينقل الصور إلا عن طريق المعانى ، على حين أن السينمائى يستطيع أن ينقل الصور عن طريق مباشر.. لذلك

(٢٨) Theatre Arts, Voi. XLI, No. 12, Dec. 1957, P. 87

وقفت السينما أمام واجهة الأدب المنظورة البراقة دون أن تجرؤ على ولوج بابه والتوغل فى دهاليزه وسراديبه .

« هذا ما لا يلاحظه دائماً أغلب أولئك الذين يقرأون قصص الأدباء العظام فى الكتب ، ثم يشاهدونها بعد ذلك مصورة على « الشاشة » فى السينما ... ما أقسى النقد الذى وجه إلى قصة « **آنا كارينينا** » **لتولستوى** فى السينما .. وإلى قصة « **إخوان كارامازوف** » **لدستوفسكى** وإلى قصة « **مدام بوفارى** » **لفلوبير**.. بل إلى قصة « **ذهب مع الريح** » أيضاً على فرط ما بذل فى إخراجها من جهد ، وعلى قلة ما فيها من معان أدبية عميقة ..

« أكثر من قرأ هذه القصص فى الكتب ، خرج بعد مشاهدتها فى السينما يوازن بين الأثر الذى أحدثه الكتاب فى نفسه والأثر الذى أحدثته « الشاشة » فيرجح أثر الكتاب ، موقنا أن شيئا ما قد أفلت من قبضة السينما .. هذا الشىء الذى أفلت هو الجانب غير المنظور الذى يستطيع القلم أن ينقل معانيه إلى روح القارئ ، ولا تستطيع « الكاميرا » أن تبرزه فى صورة تتحرك أمام نظر المشاهد .

« وليس هذا عيباً للسينما ، إنما تلك طبيعتها ، وتلك حدود قدرتها بالنسبة للأدب ، فعالم الكتاب أضخم وأعمق وأغنى من عالم « الشاشة » ، لأن القلم يصل إلى أبعاد فى الفكر والنفس لا تصل إليها « الكاميرا » [٢٩] .

(٢٩) فن الأدب . ص ١٨٩ .

ومن الحق أن مفردات السينما هى الصورة أو اللقطة ، وقاعدتها الأولى هى الحركة ، ولأن لغتها هى الصورة فهى تملك قدرات هائلة على التخصيص مع عجز واضح عن التجريد ومناقشة الأفكار ، فتحاول تعويض ذلك بالتجسيد والتخصيص ، ومن المعروف أن السيناريو ـ كالمسرحية ـ لا يصف المشاعر بقدر ما يجعلها تتحقق وتتطور أمام عين المتفرج .

الكلمة والصورة :

ويختلف الكاتب الألمانى هانز ماجنوس مع هذا الرأى الشائع ويرى أن الصورة المتحركة تصلح لكل ما تصلح له الكلمة ، فيقول :

« إن الصورة من الناحية المجردة ، صالحة لكل ما يصلح له اللفظ أو الكلمة ، إذ يوجد بينهما عنصر إخبارى يتعذر تحديده على وجه الدقة . ولكنه يكسب كيانه ومادتته من السياق وتبادل العلاقات ، ومن كل نسيج للبيئة التى تحتويه .. وبغير هذا الترابط بين الكلمة والصورة يتعذر أن تثمر العوامل الفنية المتصلة بفنون إنتاج الفيلم ، كالصورة القريبة والبعيدة ، والظلام والضوء ، واختلاف الألوان وتباين القوى الرمزية ، سواء كانت هذه العوامل حقيقية مادية فى الفيلم نفسه أو كانت من نسيج الخيال . وبهذه الوسيلة نفسها أو بطريقة قريبة منها جدا يُحدث الأدب ، والشعر بخاصة ، أثره المرجو إذ يبدو فيه الترابط قوياً بين اللفظ والصورة التى تتراءى جلية فى مجال المجاز

والاستعارة ، فنى الأدب تتكون الصورة من كلمات ، وتوحى الألفاظ بصور ولوحات تكاد تراها العين .

وعلى ذلك ، فالمصور هو الذى يبعث المعنى فى الفيلم ، ويضفى عليه المغزى ويرتفع إلى مستوى دلالة الصورة وما يجب أن يفهم منها ، إنه أديب الفيلم أو شاعره ، وشعر الفيلم أو أدبه ـ كعامة الشعر والأدب ـ غير مقصور على وصف عطر الورود وتغريد البلابل ، بل إن فيه كذلك مجالاً فسيحاً لوصف الأشواك وزمجرة السباع عنفاً وقسوة ، فضلاً عن أن أدب الفيلم يقتضى من كتَّابه وشعرائه الوقوف ساعات طويلة أمام آلات التصوير ، ويقتضيهم الحذف والتنقيح والإعادة ، كأضرابهم الذين يسطرون أدبهم بالقلم جلوساً أمام المكاتب . ولا شك أن أدب الفيلم يفصح عن أن كتَّابه وشعراءه يستطيعون أن يتخذوا من الصور حروفاً وألفاظ يكتبون بها ويسطرون ، ولكن لابد لهم قبل مرحلة التصوير هذه من أدب مكتوب يحيلونه أدباً مصوراً »[٣٠] .

الكاميرا داخل النفس :

ويرى بعض الدارسين أن الفيلم الروائى ليس إلا استمراراً لفن سرد القصص الذى امتد منذ قرون بعيدة .. فى البداية كانت القصص تروى بالفم ، ثم أصبحت تكتب أو تُمثَّل ، ثم اتخذت أخيراً شكل الصور المتحركة الناطقة على شاشة السينما والتليفزيون .

---

(٣٠) مجلة المجلة العدد ٧ . يولية ١٩٥٧ . ص ١١٤ . ١١٥ .

وإذا كانت الرواية المكتوبة تتميز على المسرحية والفيلم بقدرتها على اقتحام داخل الشخصيات وتحليل نفسياتها عن طريق الوصف المباشر ، او مناجاة الذات ، أو تيار الشعور ، فإن المسرحية تكشف عن أسرار النفس بواسطة التصرفات المادية أو الاعتراف أو البوح ، وإن استخدمت فى بعض الأحيان مناجاة الذات ، وهى نفس الوسائل التى تستخدمها السينما بالإضافة إلى وسائل خاصة بها ، وهى تعبيرات الوجه الإنسانى المكبرة ، وبعض الحيل السينمائية كالمزج وتداخل الصور .. إلخ . وهذه الوسائل الخاصة بالسينما تساعد على الكشف عن ذلك الجزء الخفى من الشخصية ، عن طريق عرض أدق انفعالاتها مكبرة على الشاشة مصحوبة بموسيقى معبرة ، أو كلمات تدل على ما يعتمل داخل الشخصية .

ومع تقدم الحرفية السينمائية استطاع الفيلم أن يقترب أكثر من الرواية الأدبية ، فأصبح ينافسها فى عرض القصة من أكثر من وجهة نظر ، ثم يتفوق عليها فى قدرته على عرض أكثر من وجهة نظر فى وقت واحد ، فنسمع مثلاً حديث إحدى الشخصيات ، فى الوقت الذى نرى على الشاشة تأثيره على شخصية أخرى .

ثم اقتربت السينما من الرواية أكثر ، وبدأت تحاول التعبير عن الأفكار المجردة والصراعات النفسية الداخلية ، فمن قديم والمخرج

الرائد « جريفيث » يردد أن « السينما تستطيع تصوير الأفكار »[31] ، ويقول المخرج الإيطالى **أنطونيونى** :

« لعل أهم مظاهر السينما الإيطالية فى أعقاب الحرب العالمية وأكثرها أهمية هو اتجاهها إلى العلاقة بين الإنسان ومجتمعه .. ثم أصبح مفهوماً بعد ذلك ـ وربما كنت الأول الذى فعل ذلك ـ أن من المهم أن نتأمل داخل الإنسان أكثر مما ننظر حواليه .. أردنا أن نضع الكاميرا داخل نفوس الشخصيات لنرى ما تبقى فيها بعد أن عانت الحرب وسنوات الأزمة التى أعقبتها .. »

ويقول المخرج الفرنسى **ألكساندر أستروك** الذى أعدّ للسينما عدداً من الروايات والقصص القصيرة لمشاهير الأدباء :

« إن ما أبحث عنه هو المظاهر المترتبة لحالة الشخصيات النفسية .. أريد أن أعبر بالكاميرا عن العلاقة بين الروح والجسد .. » .

وهكذا دخلت السينما بقوة فى مجال من أخص ميادين الأدب وهو تحليل النفس الإنسانية ، وتصوير ما يدور داخلها من انفعالات وصراعات

الاستيحاء لا النقل :

هذا التقارب بين الفيلم والرواية يوضح لماذا كانت الرواية هى أكثر الأشكال الأدبية التى تقبل السينما العالمية على تحويلها إلى أفلام ، فما

(٣١) « السينما آلة وفن » ص ٣٧٩ .

تكاد رواية تحقق نجاحا أدبيا ملحوظا ، أو تفوز بإحدى الجوائز الكبرى ، حتى تسارع السينما إلى إخراجها ، بالإضافة إلى الروايات الكلاسيكية المشهورة ، التى قدمتها السينما العالمية كلها تقريباً ، بل قدمت بعضها أكثر من مرة ، يكفى مثلاً أن نعلم أن رواية « آنا كارينينا » لتولستوى أخرجتها السينما سبع عشرة مرة ، و« الكونت دى مونت كريستو »لألكسندر دوماس أخرجت ما يقرب من هذا العدد ، والأمثلة كثيرة ، وهى واضحة فى السينما المصرية أيضا ، حيث أخرجت معظم روايات « الحكيم » ، ونجيب محفوظ ، بالإضافة إلى بعض روايات طه حسين ، وعبدالرحمن الشرقاوى ، ويوسف إدريس ، والسحار ، وغيرهم من كبار الأدباء .

غير أن هذا التقارب بين الفيلم والرواية ينبغى ألا يدفع معد الرواية للسينما إلى محاولة نقل الرواية بدقة كاملة ومتابعة تسلسلها الأدبى متابعة حرفية على الشاشة ، متجاهلا لغة السينما الخاصة ووسائل تعبيرها المتميزة . فمثل هذه المحاولة مصيرها الفشل الأكيد ، كمحاولات نقل المسرحية بنصها إلى الشاشة . وأمامنا فيلم « الحرب والسلام » لتولستوى الذى أخرجه سيرجى بوندر اتشوك فى جزئين مدتها ثمانى ساعات ، وفيلم « يوميات نائب فى الأرياف » لتوفيق الحكيم من إخراج توفيق صالح ، فرغم ما فى الفيلمين من جهد فنى كبير ، فإنهما لم يحققا النجاح المنشود لأن مخرجيهما حرصا على متابعة سطور الروايتين بأسلوب أدبى جنى على طبيعة الفن السينمائى ونواحى تفوقه .

إن الإجماع منعقد على أن خير وسيلة لإعداد العمل الأدبي للسينما هو تناوله بحرية تامة باعتباره مادة خاماً للاستيحاء لا أكثر، ثم التصرف فيه بالحذف والإضافة وفقاً لمقتضيات فن السينما، مع المحافظة على مضمونه العام ورسالته وشخصياته الرئيسية.

وتستطيع أفلام الانتاج الضخم «بالسينما سكوب» و«السيراكارما» أن تقدم بديلاً موفقاً لصفحات الوصف الطويلة في الرواية، بما تخلقه من جو مرئي مسموع يحيط بالمتفرج من كل جانب، ويملأ حواسه بالبيئة الطبيعية التي تدور فيها الرواية، فكأنه يشارك في الأحداث الجارية من حوله على الشاشة.

بلاغـة السينما :

وتبقى بعد ذلك أعقد المشكلات التي تواجه من يعد رواية أدبية للسينما ـ وهي كما يحددها **ألدوس هاكسلي** ـ «الاهتداء إلى بديل للأسلوب الذي كتب به العمل الأصلي»[٣٢] . **ويوضح هاكسلي ما يقصده بهذا المثل** :

«في الفيلم المأخوذ عن رواية «ثم تشرق الشمس» **لهمنجواي** نرى ما يحدث حينما ينفصل مضمون الكتاب ـ الذي يعتمد إلى حد بعيد على الأسلوب في تأثيره ـ عن العبارات التي منحت الحياة لذلك المضمون فبدلاً أوصاف همنجواي التي تسهم كل منها في إحداث

(٣٢) Theatre Arts, vol. XLI, No. 12, Dec., 1957 p. 88

تأثير معين ، نرى الأشياء الحقيقية التى وصفها ملونة بألوان فاخرة . والنتيجة أنه رغم الإخلاص الملحوظ فى الإعداد (فيما يتعلق بالحوار على الأقل) فإن الكتاب الممتع تحول إلى فيلم ممل بلا هدف تقريباً ، إلا تصوير مجون طائفة من السكارى وسط مناظر أسبانية رائعة »[٣٣]

وهذا الذى يذهب إليه « هاكسلى » يؤيد ماسبق أن أشرنا إليه من أن الأمانة فى تحويل عمل أدبى للسينما لا تعنى نقله حرفياً إلى صور ، بل ترجمته إلى وسيلة التعبير الجديدة ، والبحث عن معادلات سينمائية للأفكار والتعبيرات الأدبية .

وبديل الأسلوب الأدبى ، أو البلاغة اللغوية فى الرواية ، هو البلاغة السينمائية بوسائل تعبيرها الخاصة التى تعتمد على الصورة والحركة وبقية المؤثرات الفنية ومنها الأدب نفسه ، وهنا قد يكون من المناسب أن نعود إلى حديث الكاتب الألمانى **هانز ماجنوس** .

« إن العنصر اللغوى الأساسى فى الفيلم هو المشاهد ، التى هى فى لغة الفيلم جمل مركبة من الصور ، ولكن لا وجه قط للشبه بينها وبين المشاهد المسرحية إلا فى الاسم . ولهذا كان من الخطأ أن تأثر الفيلم فى أول نشأته بالمسرح نظرياً وعملياً ـ لهذا ننصح منتجى الفيلم وكتّابه أن يلتزموا ما استطاعوا جادة الأدب القصصى وتقاليده ، وأن يبتعدوا ما استطاعوا عن محاكاة المسرح .

---

(٣٣) المصدر السابق .

« والـمخرج فى الفيلم هو منشىء هذه الجمل أو هو صانع المشاهد ، لأنه هو الذى ينظم عمل المصور ويشرف عليه . أما الحوار فقد تكون له دلالته من الناحية اللغوية البحتة ولكنه على الرغم من هذا ثانوى ، إذ يقوم فى صميمه على تتابع المشاهد ، بينما لا يلتزم هذ التتابع أوضاع الحوار . ولهذا فليس واضع الحوار فى الواقع أكثر من مساعد للـمخرج ، مع ملاحظة أن كتابة الحوار ليست عملاً تافهاً أو حقيراً . إذ ينتظم سلكه اليوم كتاباً مشاهيراً مثل « مورافيا و آنوى و « بريفير » [٣٤]

وهذا الذى فصله الكاتب الألمانى يوجزه كاتبنا توفيق الحكيم فى هذه العبارة القصيرة الدالة :

« من الإنصاف أن أقول إن فى مقدور السينما أحياناً ، عندما تعثر على السينمائى الفنان الحقيقى ، أن تصل إلى الشعر بوسائلها الخاصة .. إن السينمائى الموهوب هو ذلك الذى يجعلك تدرك عمقاً جديداً كلما أعدت قراءة الكتاب .. » [٣٥] ألم نقل أن للسينما بلاغتها الخاصة وشاعريتها الـمختلفة عن شاعرية اللغة !

---

(٣٤) مجلة « المجلة » العدد ٧ ، يولية ١٩٥٧ ، ص ١١٥

(٣٥) « فن الأدب » ص ١٩١

السينما والقصة القصيرة :

ولم تقتصر السينما فى صلتها بالأدب على تحويل المسرحيات والروايات إلى أفلام ، بل كثيراً ما حولت القصص القصيرة إلى أفلام . وفى هذه الحالة يعتمد السيناريو المكون من عشرين ألف كلمة فى المتوسط على قصة قد لا تزيد على بضع صفحات . ومهما كانت مهارة من يقوم بهذا النوع من الإعداد وأمانته ، فإن الناتج لابد أن يختلف من نواح كثيرة عن الأصل .

وبينما نجد أن الفيلم المعد عن المسرحية يمثل عادة شيئا أكثر منها ، والفيلم المعد عن رواية طويلة يمثل فى الأغلب شيئا أقل منها ، فإن الفيلم المعد عن قصة قصيرة يكون أكثر شبها بها بالرغم من الإضافات الكثيرة التى يضطر إليها .

إن أسلوب السينما فى رواية القصة أقرب لأسلوب الرواية والقصة القصيرة منه لأسلوب المسرحية . والسينما الحديثة بشكل عام أقرب لأسلوب القصة القصيرة الذى يعتمد على خلق الجو وتكثيف المشاعر منه لأسلوب الرواية .

وعند نشأة السينما كانت القصص القصيرة مورداً ثرياًلكثير من الأفلام الأولى ، إذ كانت بعض القصص تكاد تكون معدة للسينما بالفعل من حيث تقطيعها والتتابع السريع لأحداثها ، بالإضافة الى ماتتضمنه فى الأغلب من إثارة وتشويق . وهاهى ذى السينما الحديثة

تعود اليوم الى استلهام هذا المنبع الأول بعد أن تطور ، وتنوعت مجالاته ، بحيث أصبح يلائم أمزجة كثير من المخرجين المحدثين أكثر من أى فن أدبي آخر .

وهكذا استطاعت السينما ، على مدى عمرها القصير ، أن توصل روائع الأدب العالمى المسرحي والروائى والقصصى الى جماهير غفيرة من المشاهدين ما كانت لتصل اليهم لو ظلت حبيسه الكتب . وكان لعرض هذه الروائع الأدبية أثره فى إغراء الجماهير بالسعى إلى قراءتها ، فأحدثت رواجاً أدبياً لاشك فيه .

كبار الأدباء والسينما :

وقد دفعت جماهيرية السينما وانتشارها بين مختلف الطبقات عدداً من كبار الأدباء إلى محاولة الإفادة منها فى نشر أفكارهم بين أكبر عدد من الجماهير ، ومن أبرز هؤلاء الأدباء الكاتب والفيلسوف الفرنسى **جان بول سارتر** الذى رأى فى كتابه « ما الأدب » أن تطور الحياة الحديثة فى القرن العشرين ، قد انتهى بالأدب إلى أن يصبح لوناً من الترف لا يتاح إلا لطبقة ضيقة من الناس ، وأن الصحف والمجلات والإذاعة والسينما أصبحت أكثر انتشاراً وأقوى نفوذاً من الكتب[٣٦] ، ولذلك فقد رحب بتقديم عدد من قصصه ومسرحياته فى السينما ، ولم يكتف بذلك بل كتب للسينما خصيصاً عدداً من السيناريوهات من

(٣٦) «اما الأدب» ص ٢٧٥

بينها « تمت اللعبة » و« الأنوف المستعارة » .:. وحذا حذوه عدد من أكبر أدباء العصر من بينهم **ألدوس هاكسلى** ، **وجان كوكتو** ، **وإروين شو** ، **وكليفورد أوديتس** ، **ويورى نجيبين** ... وغيرهم .

وعلى العكس من ذلك نفر فريق آخر من كبار الأدباء من السينما ، ورفضوا تقديم مؤلفاتهم من خلالها ، وحذروا من أخطارها على الثقافة والحضارة ، كما فعل **جورج ديهاميل** الذى قال عقب ظهور السينما الناطقة :

« عندما رأينا السينما – التى لم تكن تقدم إلينا غير الصور – تضم إليها الكلام ظننا أنها ربما سمت بذلك وأصبحت أكثر انسانية ، ولكن التجارب التى رأيناها حتى اليوم تكاد تكون خائبة ، فحديث كبار الشعراء يذوى ويموت عندما يمر بتلك الآلات . وأما الأفلام التى يؤلفها المختصون المحدثون فالكلام فيها بمثابة البطاقات ، فهو يحل محل العناوين .. وهكذا نرى أن الإشكال لاحل له .. ومن الممكن أن نفترض أنه بالرغم من مطالب الآلة الناطقة فإن النص سينتهى فى تطور السينما القريب الى أن لاتكون له من الأهمية فوق ما للتوابل .. »[٣٧]

ويقول توفيق الحكيم :

« أن الكاتب الحق لا يمكن أن يلذ له تأليف سيناريو للسينما .. ذلك أن السينما تخضع كل شئ لإرادة المخرج .. فمخرج السينما هو

(٣٧) « دفاع عن الأدب » ص ٥٢ .

المنسق لكل شئ .. هو الخلاق الذى يطبع العمل كله بطابعه . فما صانع السيناريو ، وما واضع الحوار ، وما مهندس المناظر والصوت ، وما المصورون والممثلون . الخ .. سوى عناصر متفرقة وأجزاء أشتات ، المخرج جامعها وموحدها وموجهها إلى حيث يصبها فى القالب الذى يريد .. مثله مثل الكاتب الأديب فى ميدانه .. »[٣٨] .

وهذا كله صحيح ، فالفيلم يتطلب عمل عشرات بـل مئات من الفنـانين والفنيين ، قد يفسد أحدهم أو بعضهم ، عمل الآخرين إذا لم يكونوا متفاهمين حول أدق تفصيلات العمـل ، وإذا لم يعملوا معا فى تنـاسق تام كـأعضاء « الأوركسترا » الكبير .

وإذا كان المخرج هو الذى يضع خطة العمل ويقود تنفيذه فى كل مراحله ، فإنه قلما يستطيع السيطرة الكاملة على كل آليات العمل السينمائى وجوانبه الفنية المختلفة ، وكثيراً ما اضطر هو نفسه إلى الخضوع لرغبات المنتج الممول ، وهى فى الأغلب رغبات تجارية لاصلة لها بالقيم الفنية والفكرية .

وترتب على ذلك أن أصبح الأديب مجرد عنصر من عناصر الفيلم العديدة ـ كما لاحظ « الحكيم » بحق ـ يخضع عمله لإمكانات المخرج الفنية ورغبات المنتج التجارية ، فى حين أن الأدب بطبيعته فن فردى

---

(٣٨) « فن الأدب » ص ١٩٦ .

يضطلع فيه الأديب بالمسئولية الكاملة عن عمله الذى لا يتدخل فيه أحد سواه[٣٩] . وهذا ما يفسر نفور عدد غير قليل من مشاهير أدباء العالم من السينما التى تفسد أعمالهم ، أو على الأقل تحور فيها بما لا يرضيهم .

المخرج ـ المؤلف :

غير أنه مع انتشار الثقافة بين عدد من المشتغلين بالسينما ، وزيادة اهتمام فئة كبيرة من الأدباء والفنانين الشبان بالسينما بدأت تظهر اتجاهات سينمائية جديدة مناهضة لأسلوب الإنتاج الأمريكى ، لعل من أبرزها ما اصطلح على تسميته « بسينما المؤلف » .

بدأت هذه الحركة أولاً فى شكل كتابات ودراسات نقدية فى العديد من المجلات ، وبصفة خاصة فى مجلة «كراسات السينما» الفرنسية ، ثم ما لبث عدد من هؤلاء الكتاب النقاد أن تحولوا إلى تطبيق ما ينادون به فى أفلام من تأليفهم وإخراجهم . ومن أبرز هؤلاء الكتاب المخرجين : **أندريه بازان** ، **وفرانسوا تريفو** ، **وكلود شابرول** ، **وروجيه فاديم** ، **وجان لوك جودار** الذى يقول :

« إننى أعتبر نفسى أحد التجريبيين . فأنا أقوم بتجربة فى صورة

---

(٣٩) المصدر السابق ، ص ١٩٦ .

قصة ، أو أكتب قصة فى صورة تجربة . وكل ما أفعله هو أن أصورها سينمائياً بدلاً من أن أكتبها »[٤٠] .

وفى سنة ١٩٤٨ أذاع **الكسندر أستروك** تعبير « الكاميرا ـ القلم » وقال :

« إن الكاميرا فى يد السينمائى كالقلم فى يد الشاعر أو الناثر .. »[٤١] .

وكثر بعدها الحديث عن السينمائى باعتباره شاعراً أو أديباً يعبر عن نفسه ورؤياه للعالم بالكاميرا كما يعبر الأديب بالقلم . يقول أستروك :

« سوف يحرر الفيلم نفسه بالتدريج من طغيان المرئيات والصور لذاتها ، والحكاية المباشرة الواضحة ، وسيصبح أداة كتابة طيعة كالكلمة المكتوبة وفى دقتها .. »[٤٢] .

ويقول فى موضع آخر :

« إن السينما فى سبيلها الى تكوين لغة جديدة ، أى شكل يعبر به الفنان عن أفكاره مهما كانت مجردة ، ويترجم هواجسه وخواطره مثلما يحدث فى المقال أو الرواية »[٤٣] .

---

(٤٠) مجلة « ديوجين » العدد ١٤ ، ص ٤٢ .
(٤١) « تعريف النقد السينمائى » ص ٣٢ .
(٤٢) المصدر السابق ص ٣٩ .
(٤٣) المصدر السابق ص ٥٠ .

والحق أن هذا الاتجاه الذى ربط بين الأدب والسينما بصورة عملية ليس جديدا تماما ، فعند نشأة السينما كان **ميلييس** يؤلف أفلامه الصامتة ويخرجها[٤٤] ، فكأن السينما نشأت على هذه الصورة الحديثة صورة « المخرج ـ المؤلف » .

وبعده بقليل أعلن **آبل جانس** مولد « الأدب المرئى » وصاح « لقد دخلنا عصر الصورة »[٤٥] . وتاريخ السينما حافل بالكتاب المخرجين من أمثال : **شارلى شابلن** ، **وايزنشتاين** ، **وأندريه مالرو** ، **وأورسون ويلز الذى يقول** :

« أعتقد أن الأهمية المعطاة للمخرج اليوم مبالغ فيها .. فى حين أن الكاتب ليس له المكان الجدير به .. إنى أرى أن الكاتب يجب أن تكون له المكانة الأولى والأخيرة فى إخراج الفيلم ، والبديل الوحيد لذلك هو المخرج المؤلف »[٤٦] .

شكل أدبى جديد :

ما زلنا حتى اليوم ننظر إلى السيناريو السينمائى باعتباره مجرد عنصر مكمل لا حياة له خارج « الفيلم » ، ولا يمكن أن يقرأ لذاته كعمل أدبى ، فى حين ظهر اتجاه معارض يعتبر « السيناريو » عملاً أدبياً

(٤٤) المصدر السابق ص ١٦ .
(٤٥) مجلة « ديوجين » العدد ١٤ ، ص ٣١ .
(٤٦) « قصة السينما فى العالم » ص ١٤٣ .

متكاملاً ، ومن أبرز المنادين بهذا الرأى المخرج المجرى **بيلا بالاش** الذى يقول فى كتابه « نظرية الفيلم » :

« السيناريو لم يعد مكملاً فنياً ، أو (سقالات) ترفع بمجرد أن ينتهى بناء البيت ، ولكنه شكل أدبى محترم جدير بأقلام الشعراء ومن الممكن نشره فى هيئة كتاب للقراءة .

« وبطبيعة الحال قد يكون السيناريو جيداً أو رديئاً ، شأنه فى ذلك شأن أى عمل أدبى آخر ، ولكن ليس هناك ما يمنع أن يكون إحدى الروائع الأدبية ، وإذا كان الشكل الأدبى للسيناريو السينمائى لم يتح له حتى الآن شكسبير ، أو كالدرون ، أو موليير ، أو إبسن ، فليس معنى ذلك أنه لن يتاح له أمثالهم فى المستقبل . وأكثر من ذلك ، فليس هناك ما ينفى أن أعمالاً رائعة قد ضاعت وسط آلاف السيناريوهات التى لم تلق منا أقل اهتمام ، إذ لم يبحث أحد بينها عن روائع أدبية ، بل غالباً ما أنكرنا مجرد احتمال وجود مثل هذه الروائع بينها »(٤٧) .

ويدلل **بالاش** على صحة رأيه بما حدث فى المسرح ، فقد وجدت مسارح ناضجة وكتّاب مسرحيون كبار قبل أن يبدأ عهد تدوين المسرحيات وقراءتها بعيداً عن المسرح ، وهو نفس التطور الذى سارت فيه السينما ، فلم تنشر سيناريوهات على قدر من الأهمية إلا فى العقد الثالث من هذا القرن فى ألمانيا ، أى بعد ظهور السينما بأكثر من عشرين سنة .

---

(٤٧) Theory of the Film'', P. 324

ويضيف هربرت ريد :

« .. أولئك الذين ينكرون امكان قيام أية علاقة بين السيناريو والأدب يبدو أن تصورهم خاطئ للفيلم والأدب على السواء .. يبدو أنهم يعتبرون الأدب شيئاً أكاديمياً متحذلقاً أو بتعبير آخر شيئاً ينبغي أن يؤخذ كما هو ويحال إلى المعاش ، شيئاً يتكون من نحو لغوى سليم وجمل ذات إيقاع بلاغى مرتفع . وهذا التصور يكشف عن سوء فهمهم .

« إنى لو سئلت عن أبرز خصائص الكتابة الجيدة لأجبت فى كلمة واحدة :

« (مرئية) .. بَسِّط فن الكتابة إلى أساسياته الجوهرية وستجد أنك وصلت إلى هذا الهدف الأوحد ، وهو : تقديم صور بواسطة الكلمات .

« ولكى تقدم صورا ، يجب أن تجعل العقل يرى ، وتعرض على شاشة العقل صورة مؤثرة للأشياء والأحداث ، ولأشياء تتجه نحو توازن وتصالح عاطفيين أكبر وأكمل من المألوف .. هذا هو تعريف الأدب الجيد ـ إنجاز كل شاعر مجيد من هوميروس حتى شكسبير وجيمس جويس وهنرى ميللر ـ وهو فى الوقت نفسه تعريف الفيلم المثالى .. »[٤٨] .

"The poet and the film, p. p. 210, 211 (٤٨)

السينما تؤثر فى الأدب :

وكما تأثرت السينما بالفنون الأخرى ، استطاعت على حداثة عهدها ــ أن تؤثر بدورها فى الفنون الأخرى ، ومن بينها الأدب . وهذا موضوع يحتاج الى بحث قائم بذاته ، سنلمح فيما يلى إلى أهم نقاطه .

لقد أثرت حرفية السينما على الأدب من ناحية التتابع السريع للمشاهد فى بعض المسرحيات والروايات الحديثة ، وفى تداخل الأزمنة وتلاحقها فى بعضها الآخر .

وأخذت القصة الحديثة أسلوب الفيلم السينمائى حين يتأرجح بين الحاضر الواقعى والماضى بتجاربه وذكرياته وصوره ، كما اختفت « الحدوتة » أو كادت ، وضعف دور الأبطال . وتأثرت القصة الحديثة أيضا بسيطرة السينما على الزمان والمكان ، وقدرتها على تصويرهما وضغطهما ، وتوضيح التغير المستمر فيهما ، وإبراز التداخل بين الحوادث والعواطف والمواقف ، وعرض وتجسيد الهلوسة والتشويه فى حاستى البصر والسمع والألوان .

وقد أصبح من المألوف اليوم أن يستخدم القاص الحديث أسلوب « تيار الشعور » بطرق سينمائية ، فيستخدم اللقطة المزدوجة ، والعرض البطئ والسريع ، وذوبان المنظر والقطع ، واللقطات القريبة المكبرة ، والارتداد إلى الوراء فى الزمان ، وغير ذلك من الحيل التى يستخدمها فن المونتاج فى السينما .

يقول **دافيد دايتشيس** فى كتابه « الرواية والعالم الحديث » :

« هناك طريقتان للعرض : الأولى أن يظل الفرد ثابتا فى مكان واحد فى حين يتحرك وعيه فى إطار زمنى عريض وتكون النتيجة مونتاجاً زمانياً ، أو عرض صور وأفكار زمن آخر فوق صور وأفكار الحاضر . والثانية هى أن يظل الزمان ثابتا مع تغير المكان ، وينتج عن هذا مونتاج مكانى . وأهم وظيفة لهذه الحيل السينمائية ، وعلى الأخص المونتاج ، هى التعبير عن الحركة وطبيعة الفكر المزدوجة .

وساعدت هذه الطريقة الأدباء على تصوير الازدواج فى الطبيعة الإنسانية ، حياة الإنسان الذاتية الفكرية متمثلة فى تيار الوعى الذى يسيل من لحظة لأخرى ، وحياته فى العالم الطبيعى وحركاته وسكناته .

« ونظرة واحدة الى قصة فيرجينيا وولف « مسز دالواى » ستوضح لنا كيفية استعمال المونتاج فى القصة . فطريقة فيرجينيا وولف فى الفصل الأول هى طريقة المونولوج الداخلى ، ويبقى القارئ داخل وعى مسز دالواى يستعرض معها هذا السيل الجارف من الأفكار والخواطر والإحساسات التى يجلبها العقل من أركان عديدة فى أبعاد زمانية مختلفة . ونسبح فى هذا التيار داخل رأسها فى العشرين صفحة الأولى ، ولكن عدد الخواطر مع هذا عظيم وفيها تنويع مذهل من حيث المكان والزمان معاً »[(٤٩)] .

---

(٤٩) نقلا عن د . طه محمود طه « القصة فى الأدب الانجليزى » الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ .

الحارس الروحى :

والخلاصة أن السينما فن حديث لم تكتمل له بعد كل مقوماته الفنية وتقاليده الفكرية والجمالية ، ولم تستكشف بعد كل طاقاته وإمكاناته الهائلة فى التأثير الفنى والفكرى على أكبر جمهور يمكن تصوره . وهذا أمر طبيعى بالنسبة لفن معقد يستعين بجميع الفنون الأخرى ، ويعتمد اعتماداً أساسياً على الآلة ، ومن ثم يخضع لرغبات الرأسماليين المستغلين الذين يملكونها .

ورغم ذلك فقد استطاعت السينما خلال تاريخها القصير أن تقدم نماذج رائعة حقاً توحى بالمستقبل العريض الخطير الذى ينتظرها بشرط أن تتحرر من النزعات التجارية الغالبة عليها ، وتستهدف أهدافاً إنسانية وفنية سامية ، وتعمق لغتها الخاصة ، عن طريق صهر الفنون التى تستخدمها فى فن جديد له سماته الخاصة وقيمه الجمالية المتميزة .. هو فن السينما .

وقد استعرضنا فى هذا البحث أوجه الشبه بين الأدب والسينما ، وتأثير كل منهما فى الآخر ، ولمسنا خصوبة تأثير الأدب فى السينما وجدواه بشرط أن يستقل كل منهما بلغته الخاصة ، بحيث يحق لنا فى النهاية أن نزعم أن الأدب العظيم كان بالنسبة للسينما بمثابة المورد الخصيب الذى لا ينضب ، وأن كبار الأدباء كانوا حراسهاالروحيين

المحافظين لها من الإنحراف والضلال ، بالإضافة إلى إسهاماتهم الواسعة فى إثرائها كتابة وإخراجاً .

والحق ان ابتعاد كبار الأدباء عن السينما ونفورهم منها يحملهم قدراً غير قليل من مسئولية التفاهة والسطحية الغالبة على الإنتاج السينمائى . وإذا كان لهؤلاء الأدباء عذرهم فى الدول الرأسمالية الغربية حيث تسيطر على السينما شركات احتكارية ضخمة لا يهمها إلا الربح بأى وسيلة ، فلا مفر فى مصر والدول العربية ، حيث السينما مرفق عام فى الأغلب ، من أن يضطلع كبار الأدباء بمسئوليتهم فى النهوض بمستواها وتوجيهها لخدمة الشعب العربى ، وتوعيته ، وتجميل حياته ، بدلاً من تخديره وتضليله والإلقاء به فى متاهات الأحلام ودروب الضياع .

أهـم المراجع :

١ – بوهيريه ، كلود : « نحو المؤلف المخرج » ، مجلة « المسرح والسينما » العدد ٢٤٩ يناير ١٩٦٨ . ص ٩٨ .

٢ – « تاريخ البشرية » اعداد اللجنة الدولية باشراف اليونسكو ، ترجمة عثمان نوية واخرين ــ الهيئة المصـريةالعـامة للتـأليف والنشر ، م ٦ ، جـ ٢ (١) الفقرة الخاصة بالسينما من الفصل الثامن ص ص ٤٤٧ ــ ٤٥٥ .

٣ – توبليتز ، يرجي : « السينما أو الفن السابع » ترجمة أحمد الحضرى ، فى مجلة « ديوجين » العدد ١٤ ، ١٩٧١ ، ص ٢٧ .

٤ – توفيق الحكيم : « فن الأدب » ، مكتبة الأداب ، ١٩٥٢ .

٥ – ديهاميل ، جـورج : « دفاع عن الأدب » تـرجمة د . محمـد مندور ، الـدار القومية ، ١٩٦٣ .

٦ – سارتر ، جان بول : « ما الأدب » ، ترجمة د . محمد غنيمى هـلال ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦١ .

٧ – سبنسر ، د . أ . وويلى ، هـ . د . « السينما اليوم » ، ترجمة سعد عبد الرحمن قلج ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .

٨ – على شلش : « تعريف النقد السينمائى » الهيئـة المصريـة العامـة للتأليف والنشر ، (المكتبة الثقافية ــ ٢٥٨) ، ١٩٧١ .

٩ – فولتون ، البرت ، « السينما آلة وفن » ترجمة صلاح عز الدين ، وفؤاد كامل ، مكتبة مصر ١٩٥٨ .

١٠ – لندجرن ، إرنست « فن الفيلم » ، ترجمة صلاح التهامى ، القاهرة ، مؤسسة كامل مهدى ، (الالف كتاب ــ ٢٤٧) ، ١٩٥٩ .

١١ – لوسن ، جون هوارد : « الفيلم فى معركة الأفكار » ترجمة أسعد نديم ، دار الكاتب العربى بالقاهرة ، ١٩٦٧ مكتبة نهضة مصر بالفجالة (القاهـرة) (الالـف كتاب ــ ٨٥٥) ، ١٩٦٦ .

١٢ - مالرو ، اندرية : « الرواية والفيلم » فى كتاب « الرؤيا الإبداعية » ترجمة أسعد حليم ، مراجعة محمد مندور ص ص ٢٢١ ــ ٢٢٤ ، (الألف كتاب ــ ٥٨٨) ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٦ .

١٣ ــ نايت آرثر ، : « قصة السينما فى العالم » ترجمة سعد الدين توفيق ، دار الكاتب العربى بالقاهرة ١٩٦٧ .

١٤ ــ هاوزر ، آرنولد : « الفن والمجتمع عبر التاريخ » ، ترجمة فؤاد زكريا ، دار الكاتب العربى بالقاهرة ، ١٩٦٧ جـ ٢ ، الباب الثامن ، ص ص ٤٧٧ ــ ٥٠٨ : « عصر الفيلم » .

١٥ - وين ، ميشيل : « حرفيات السينما » ترجمة حليم طوسون ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ .

١٦ - Arnheim, Rudolf, Film as Art, London, Faber and Faber, 1958.

١٧ - Balazs, Bella, Theory of the Film: Character and Growth of a New Art, London, Dennis Dobson, 1952.

١٨ - Buchanan, Andrew, Film and the Future, London, George Allen and Unwin Ltd., 1945.

١٩ - Huxley, Aldous, On Adaptation, in "Theatra Arts" Dec. 1957 P. 82.

٢٠ - Karaganov, Alexander, Lenin and the cinema, in "Soviet Literature, 1959 (5), P. 143.

٢١ - Read, Herbert, "The poet and The Film", in "The Art of the Essayist",edited by C.H. Lockitt, London, Longmans, Green and Co., 1954.

٢٢ - Shipley, J., A Dictionary of World Literature, New York, Philosophical Library, 1943.

(٢)
السينما ليست مسرحاً مصورًا

النجاح الكبير الذى تلقاه الأفلام والحلقات الأجنبية التى يعرضها التليفزيون بالمقارنة بالأفلام والحلقات العربية بالرغم من اختلاف اللغة وجهل الكثيرين بها وصعوبة متابعة الترجمة المطبوعة على الشريط بالنسبة لغالبيتهم .. هذا النجاح له أسبابه الموضوعية ، من أهمها السرعة المتدفقة فى إيقاع الأفلام والحلقات الأجنبية ، والبطء الشديد فى نظيرتها العربية .. بطء الحوار الطويل المتثاقل ، وبطء الحركة وأسلوب الأداء ، وبطء الانتقال من لقطة لأخرى ، ومن مشهد لآخر .

وكلها عيوب مصدرها سيطرة التصور المسرحى التقليدى على غالبية كتاب السينما والتليفزيون العربيين ومخرجيهما وممثليهما .. وهو أمر كان طبيعياً ومفهوماً عند نشأة السينما المصرية حين كان غالبية روادها من فنانى المسرح ، وهو أمر مألوف صاحب نشأة السينما فى كل أرجاء العالم ، حين كانت المسرحيات المصورة هى مادتها الأساسية .

غير أن تلك المرحلة لم تطل بالنسبة للسينما العالمية ، إذ سرعان ما بدأت السينما تستقل بتقنياتها وأساليب تعبيرها . تقول الناقدة السينمائية سوزان سونتاج :

« إن تاريخ السينما كثيراً ما يعالج باعتباره تاريخ تحررها من الأنماط المسرحية ، وأولها جميعاً « المواجهة المسرحية » ، أى ثبات آلة التصوير وكأنها عين المتفرج المثبت فى مقعده ، ومن أسلوب التمثيل المسرحى الذى يعتمد على الإشارات المصطنعة المبالغ فيها دون مبرر ، وأقول « دون مبرر » لأننا أصبحنا نراها بمنتهى الوضوح عن طريق اللقطات المكبرة ، ثم الملابس والتجهيزات المسرحية التى تشتت مشاعر المشاهدين دون داع وتبعد بهم عن الانغماس فى الواقع .

« وهذه النظرة ترى أن الأفلام تبتعد عن الجمود المسرحى إلى التدفق السينمائى ، من الزيف المسرحى إلى الطبيعية السينمائية المباشرة » .

وترى « سونتاج » أن أصحاب تلك النظرة يبالغون فى تبسيط الأمور ، لأن العلاقة بين السينما والمسرح أعمق وأشمل من أن تشجبها مثل تلك العبارات .

إن عمر المسرح ألفان وخمسمائة سنة إذا اعتبرنا أن المسرح الأغريقى كان البداية ، وأضعاف هذه المدة إذا اعتمدنا بدايته الأولى فى مصر ، وهو الأصح فى رأينا ، أما السينما فلم تتم عامها التسعين بعد . لذلك فقد

كان من الطبيعى أن تعتمد السينما عند نشأتها على المسرح وفنانيه لأن التمثيل عنصر أساسى فى الفنين .

وتاريخ السينما الأوربية والأمريكية حافل بالأمثلة على صدق هذه الحقيقة ، منها ما ذكره آرثر نايت فى كتابه « قصة السينما فى العالم » :

« أنشئت فى فرنسا فى سنة ١٩٠٧ شركة سينمائية اسمها « الفيلم الفنى » .. وكان هدف هذه الشركة أن تقدم لجمهور السينما أعظم فنانى المسرح فى مجموعة من أعظم المسرحيات ، ومن الواضح أن هذه الشركة كانت تريد أن تقدم للناس أفضل ما يمكن تقديمه على الشاشة البيضاء . وفعلاً ظهرت سارة برنار ، ومدام ريجان ، وماكس ديرلى .. وكل ممثلى وممثلات فرقة « الكوميدى فرانسيز » .. أما قصص الأفلام فكانت مأخوذة من أعمال ساردو ، وأناتول فرانس ، وفيكتور هيجو ، وإدمون روستان .. » ، وكلهم باستثناء الثانى من كبار كتاب المسرح الفرنسى .

وفى ألمانيا « .. بدأ كبار فنانى المسرح الألمانى من مخرجين مثل ماكس رينهاردت ، وممثلين مثل إميل يانجز ، وكونراد فيدت ، يهتمون بالسينما ، وشجعتهم على ذلك الإعانات الضخمة التى كانت تقدمها الحكومة لهذا الفن الجديد .. » .

وفى أمريكا اتجهت صناعة السينما فى سنة ١٩١٥ إلى « .. سياسة تحويل المسرحيات إلى أفلام يقوم ببطولتها أشهر نجوم مسارح

برودواى » .. فى تلك المرحلة أخرج سيسيل دى ميل أوبرا « كارمن » للشاشة ، وأسند بطولتها إلى الممثلة المسرحية جيرالدين فارار ..

ولم يقتصر اعتماد السينما العالمية عند نشأتها على كبار ممثلى المسرح ، بل كانت نسبة كبيرة من المخرجين والفنيين من رجال المسرح أيضاً ، يكفى أن نذكر أن « و . د . جريفيث » أبا التقنية السينمائية بدأ حياته الفنية ممثلاً بفرقة مسرحية جوالة ، وأن « إيزنشتاين » أعظم مخرجى السينما السوفيتية عمل فترة مصمماً للديكور المسرحى ، ثم مخرجاً مسرحياً قبل أن يتجه إلى السينما ، ويخرج أفلامه الشهيرة ذات الأثر البعيد فى تطوير التقنية السينمائية .

* * *

والشىء نفسه حدث عند نشأة السينما المصرية ، فمن أوائل المحاولات التى شهدتها قيام المصور الإيطالى « لاريتشى » بإخراج فيلم فكاهى قصير سنة ١٩١٨ اضطلع ببطولته الممثل المسرحى فوزى الجزايرلى وابنته « إحسان » وبقية أعضاء فرقته المسرحية التى كانت تعمل وقتها على « مسرح دار السلام » بحى الحسين ، وقصة الفيلم نفسه كانت إحدى مسرحيات الفرقة .

وقام نفس المصور الإيطالى بعد ذلك بإخراج فيلمين قصيرين آخرين بنفس الأسلوب ، أحدهما لعلى الكسار وفرقته المسرحية ، والآخر لفوزى منيب وفرقته المسرحية .

وفى الإسكندرية قام محمد بيومى بإنتاج فيلمه الأول « الباشكاتب » سنة ١٩٢٣ ، وعهد ببطولته إلى الممثل المسرحى المعروف أمين عطا الله ، واشترك معه بعض أعضاء فرقته مثل بشارة يواكيم ، وعلى طبنجات ..

وأول فيلم مصرى مكتمل تؤرخ به بداية السينما المصرية ، وهو فيلم « ليلى » الذى عرض فى ١٦ نوفمبر سنة ١٩٢٧ ، قامت بإنتاجه وبطولته ممثلة مسرحية لامعة هى عزيزة أمير التى عملت مع فرقة عكاشة ثم فرقة رمسيس .

وكذلك كان أول فيلم أخرجه الرائد محمد كريم ، وهو « زينب » قام بإنتاجه الممثل المسرحى الكبير يوسف وهبى ، وإن لم يشارك بالتمثيل فيه ، واضطلع ببطولته إلى جوار بهيجة حافظ : زكى رستم ، وسراج منير ، ودولت أبيض ، ، وعلوية جميل .. وكلهم من ممثلى المسرح المصرى البارزين .

وانضم محمد كريم بعد ذلك إلى « جمعية أنصار التمثيل » ، واستطاع إقناع أعضائها بتغيير اسمها إلى « جمعية أنصار التمثيل والسينما » ، واعتمد عليهم فى تمثيل سلسلة الأفلام التى أخرجها لمحمد عبدالوهاب ابتداء من « الوردة البيضاء » حتى « لست ملاكاً » ، فقل أن خلا فيلم منها من سليمان نجيب وعبدالوارث عسر ومحمد عبدالقدوس .. وغيرهم من أعضاء الجمعية ، واشترك الفنان

عبدالوارث عسر مع محمد كريم فى كتابة قصص وحوار عدد من هذه الأفلام وغيرها .

وحينما رأس سليمان نجيب « جمعية أنصار التمثيل والسينما » نجح فى تحويل معظم مسرحياتها إلى أفلام ، من أشهرها « الحل الأخير » و« الدكتور » و« إلى الأبد » .. وكلها من اقتباسه بالاشتراك مع عبدالوارث عسر .

ولو أننا استعرضنا قائمة الأفلام المصرية التى ظهرت منذ أوائل الثلاثينيات لوجدنا معظم أبطالها من أصحاب الفرق المسرحية ونجومها اللامعين : جورج أبيض ، يوسف وهبى ، نجيب الريحانى ، منيرة المهدية ، بديعة مصابنى ، زكى طليمات ، فاطمة رشدى ، عزيز عيد ، عبدالعزيز خليل ، حسين رياض ، أمينة رزق .. إلخ .. إلخ .. حتى محمود ياسين ونور الشريف وعادل إمام ..

وكذلك فنسبة كبيرة من المخرجين والفنيين السينمائيين المصريين بدأوا حياتهم الفنية بالاشتغال بالمسرح أو هوايته على الأقل .. وداد عرفى الذى أقنع عزيزة أمير بانتاج أول فيلم مصرى مكتمل كان فى الوقت نفسه مؤلفاً مسرحياً قدمت له فرقة رمسيس وفرقة فاطمة رشدى عدة مسرحيات ، من بينها « السلطان عبدالحميد » « وغليوم الثانى » « وإيفان الهائل » .. واستيفان روستى الذى أكمل إخراج فيلم « ليلى » ، ثم أخرج بعده الكثير من الأفلام ، واشترك فى تمثيل أفلام

أكثر .. بدأ حياته الفنية ممثلاً مسرحياً فى فرقة سليم عطا الله ، ثم تتلمذ بعد ذلك على عزيز عيد رائد الاخراج المسرحى فى مصر ، وفى أخريات حياته كان عضواً ثابتاً فى فرقة إسماعيل ياسين المسرحية ، منذ أنشائها وحتى حلها .

والمخرجان الكبيران أحمد بدر خان وجمال مدكور بدآ نشاطهما الفنى بتكوين فرقة مسرحية أسمياها « جماعة المسرح الحر » ، وكان مخرجها فتوح نشاطى ، كما تتلمذا على كل من عزيز عيد وجورج أبيض ويوسف وهبى ، ومثلهما أحمد كامل مرسى الذى كان من بين طلاب أول معهد للتمثيل ينشئه زكى طليمات سنة ١٩٣٠ .

* * *

وبالرغم من الاختلافات بين السينما والمسرح ، فلاشك أن بينهما أوجه شبه عديدة ، لعل أبرزها اعتماد كل منهما على عدة فنون أخرى متداخلة .

وكما أفادت السينما عند نشأتها من المسرح وفنانيه ، فقد حاول المسرح فى مناسبات عديدة الافادة من السينما وإمكاناتها ، كما فى « المسرح السحرى » فى تشيكوسلوفاكيا ، « والمسرح الملحمى » عند برشت ، « والمسرح الشامل » لدى بيتر فايس وغيره . فقد اتجهت هذه الأساليب المسرحية وغيرها إلى الجمع بين مزايا حضور الممثل الحى

وإمكانات شاشة العرض السينمائى ، وما يمكن أن تضيفه إلى المشهد الممثل من خلفيات شاسعة حيناً ، أو أفلام تسجيلية حقيقية تؤكد صدق الموضوع الذى تعالجه المسرحية .

وحتى بعد أن استقلت السينما عن المسرح بلغتها الفنية الخاصة ، ظل تراث المسرح من أهم المصادر التى تستعين بها السينما الإثراء انتاجها ، وذلك بعد اخضاعها لتقنيات العلاج السينمائى المتطور . وظل عدد من كبار المخرجين يتعاملون مع السينما والمسرح بنفس الاقتدار والتفوق كإيليا كازان ، وأورسون ويلز الأمريكيين ، وإنجمار برجمان السويدى ، وفرانكو زيفريللى الإيطالى .. ومنهم من فضل السينما على المسرح كالسويدى فيلجوت شومان الذى فسر ذلك بقوله :

« لقد أخرجت مسرحيتين كتبت إحداهما بنفسى ، ثم اتجهت للإخراج السينمائى . إن أكثر ماكان يؤلمنى فى المسرحية هو عملية انسحابك ـ أعنى باعتبارك مخرجاً ـ ببطء وتنازلك عن المزيد والمزيد للممثلين ، حتى إذا جاءت ليلة الافتتاح وجدت نفسك منفصلاً تماما عن المسرحية ، وهذا ما لا أحتمله ، وأعتقد أن الممثلين يحبونه .

« أذكر أنى أثناء جلوسى خلال التدريبات المسرحية كان أحياناً يحدث على المسرح شىء مكتمل ورائع ، فلا أملك إلا أن أقول : نعم ، هذا ما أريده بالضبط ، لو كانت معى آلة تصوير الآن ! وهذا هو سر جاذبية السينما فى نظرى . إنها تمكنك من تسجيل اللحظة النادرة

والاحتفاظ بها ملكاً لك إلى الأبد » . وعلى العكس من ذلك نجد المخرج والكاتب الألمانى بيتر فايس يهجر السينما إلى المسرح ، ويبرر قراره بقوله :

« قضيت أعواماً عديدة أصنع أفلاماً ، ثم انتقلت إلى المسرح ، لأنى وجدت فى الفيلم نقصاً خطيراً لا يمكن علاجه ، وهو تلك الصلة الحية بين العرض والجمهور . إن الفيلم ذو بعدين فقط ، وهو إعادة عرض للحدث ، فى حين أن المسرح أقرب للحدث المباشر نفسه . والمتفرج فى السينما أكثر سلبية منه فى المسرح . وأنا أحب أن تقوم علاقة مباشرة وحميمة بين العرض وجمهور المشاهدين . بالطبع هناك أشياء لا يمكن تحقيقها إلا عن طريق السينما ، وبصفة خاصة الجانب التسجيلى ، ولكن فى المسرح اليوم اتجاه يركز على المادة التسجيلية أيضاً » .

* * *

نخرج من هذا أن على فنانى السينما والتليفزيون عندنا أن يتخلصوا من رواسب الأساليب المسرحية التقليدية التى ما زالت آثارها واضحة فى الكثير من انتاجهم ، وأن يدركوا أن لكل من الفنين خصائصه وتقنياته وجمالياته التى لابد من اتقانها والسيطرة عليها ، على النحو الذى لابد أن يسيطر به الكاتب على اللغة ونحوها وبلاغتها قبل أن يشرع فى الكتابة .

إن جملة حوار زائدة يمكن أن تفسد المشهد ، وتلكؤ آلة التصوير حيث يجب أن تتحرك يمكن أن يبعث الملل فى نفس المشاهد ويصرفه عن متابعة ما يعرض عليه ، وقد يدفعه إلى إغلاق جهاز التليفزيون أو التحول إلى قناة أخرى .

أما الخطر الحقيقى الذى يواجه كل من المسرح والسينما والتليفزيون فيتمثل فى سيطرة رأس المال الجاهل المستغل على نسبة كبيرة مما ينتج من مسرحيات وأفلام وتمثيليات ، خاصة بعد أن ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنه لا هم له سوى تحقيق أكبر قدر من الربح من أى سبيل ، ولو كان تخريب العقول ، وإشاعة روح الاستهانة واللامبالاة فى النفوس . لذلك لن نمل من تكرار الدعوة إلى ضرورة تدخل الدولة عن طريق كبار الفنانين والمفكرين لحماية انتاجنا الفنى من الهبوط والإسفاف وتقديم النماذج الفنية الرفيعة فى كل مجال ، حفاظاً على قيم مجتمعنا وأجيالنا الطالعة .

(نوفمبر ١٩٨١)

(٣)
بين ناقد ومنتج

يبدو أن نقد النقاد والهجوم عليهم هو الهواية الوحيدة التى يشترك فيها منتجو السينما فى أنحاء العالم كله ، وحتى أشهر نقاد السينما فى العالم وأوسعهم نفوذاً وهو « بوسلى كروثر » ناقد « النيويورك تايمس » يتعرض هو الآخر لكثير من هجمات رجال السينما فى الولايات المتحدة رغم أن مقالاته تعتبر من المراجع الهامة لشركات توزيع الأفلام فى الخارج ، ومعروف أن توزيع الفيلم الأمريكى فى الخارج يكون أكثر من نصف دخله . لذلك يتمنى كل منتج أن يتعرض أحد أفلامه لنقد قاسٍ من « كروثر » أن تتاح له الفرصة لمناقشته فى آرائه وفى المقاييس الفنية التى أساء إلى الفيلم على أساسها

وقد تعرض واحد من أكبر منتجى هوليوود لمثل هذا الموقف ، وهو أوتو برمنجير » الذى أنتج أفلام « القمر الأزرق » و « القديس جون » و « كارمن جونز » و « صباح الخير أيها الحزن » المأخوذ عن الرواية الأولى للكاتبة الفرنسية « فرانسواز ساجان » ومن المعروف أنها كانت

السبب فى ذيوع شهرتها وهى لم تتجاور ،سابعة عشرة من عمرها ، حينما كتب « كروثر » مقالاً هاجم فيه ذلك الفيلم .

وقد استطاعت مجلة اسكواير »، أكبر المجلات الأمريكية الشهرية، أن تجمع بين المنتج والناقداللذين لم يتقابلا قبل ذلك، ليناقشا معاً مشكلة المقاييس الفنية التى تنقد على أساسها الأعمال السينمائية ، وفيما يلى ترجمة لأهم ما دار فى هذه المناقشة الفنية نقلاً عن المجلة المذكورة .

أوتو :إذا كتبت عن فيلم ، ولنفرض أنه أعجبك جداً ـ ثم وجدت بعد ذلك أن الجمهور لم يقبل على الفيلم ، اى انه لم يشاركك رأيك .. ألا يؤثر ذلك فيك على نحو ما ؟ وهل تشعر أن حكمك ورأيك نهائيان لا يقبلان أى تعديل وأنك قاض ومحلفون ومحكمة عليا فى وقت واحد ؟ أم أنك تشعر بأنك أخطأت بحيث يؤثر هذا الشعور على أحكامك التالية ؟

بوسلى : أعتقد أن الناقد مثل أى شخص اخر يتعلم عن طريق التجربة ، بل ان الناقد لايمكن أن يتقدم مالم يمارس تجارب عديدة طويلة ، وهذا بالطبع من مظاهر سوء حظ حرفة النقد السينمائى بشكل عام ، فعدد قليل جداً من

الكتّاب أتيح لهم أن يمارسوا النقد بصفة منتظمة لفترة طويلة كتلك التي مارسته فيها .

أوتو : سأقول لك لماذا أسأل هذا السؤال ـ لأنني أعتقد أنه من المهم ، ومما يتمشى مع الأسس الديموقراطية لو أقيمت ندوة يواجه فيها المتجون والمخرجون والممثلون الناقد بعد نشر نقده ويناقشونه ـ بأسلوب مهذب بالطبع ، وتتيح للناقد أن يقابل رجال السينما ويناقش معهم نقده ويقدم لهم تفسيره لما كتب على أن يتسع صدره لسماع نقدهم أما الآن فمن المستحيل أن تنقد ناقداً .

والآن أريد أن أسألك سؤالاً يتعلق بأحد أفلامي ، فقد هاجمت فيلمي الموسيقي «كارمن جونز» في حين أنك أشدت بفيلم موسيقي آخر هو فيلم «كاردسل» ، ورغم ذلك فقد نجح «كارمن جونز» نجاحاً كبيراً ، واستحسنه جميع النقاد باستثنائك ، وفشل الفيلم الآخر ، فهل لي أن أسألك عن أثر ذلك في نفسك ؟

بوسلي : إننا حينما نستعمل كلمة «الصناعة» في السينما ونفكر بأسلوب رجال الصناعة ، فإننا نواجه أنفسنا بمشكلة الحديث بأسلوب التجارة ـ أو في كلمات أوضح فإن كل ما يهمنا في هذه الحال هو ما إذا كان المقال سيساعد على

بيع الفيلم أم سيؤذيه ، وإذا كان رأى الناقد لا يتفق مع رأى الجمهور أفليس من المحتمل أن يكون خاطئاً من أساسه .

وأنا أقول دائماً : إن الناقد ليس جزءاً من صناعة كهذه ، فالناقد السينمائى يعمل فى جريدة ، فهو صحفى قبل أن يكون أى شىء آخر ، وعمله لا صلة له بالمرة بنجاح الفيلم أو فشله من الناحية التجارية .

أوتو : إنى لا أوافقك على ذلك ، وأحب أن أضيف أنى أشعر تمشياً مع رأيك أن مخرج الفيلم والممثل والمؤلف ليسوا هم الآخرون أعضاء فى الصناعة باعتبارهم عناصر فنية خلاقة لاترتبط كثيراً بالناحية الصناعية والتجارية فى الفيلم .

بوسلى : هناك نقطة أثرتها من قبل أحب أن أناقشها بإيجاز قبل أن أجيب على سؤالك وهى النقطة المتعلقة بقابلية الناقد للنضج وإعادة النظر فى رأيه .. وعندى أن الناقد السينمائى معرض ، أكثر من غيره ، لحدوث اختلاف بين أحكامه ورأى الجمهور فى الفيلم ، وسأكون سعيداً لو تكونت لدينا جماعة صغيرة تجتمع مرة كل شهر مثلاً لاستعراض مقالات النقد ومناقشتها لمصلحة رجال السينما ، وإن كنت أرى أن ذلك لا يهم الجمهور .. أما عدول الناقد عن رأى سبق له

نشره فأمر يحدث فى الصحف أحياناً ، وأنا نفسى فعلت ذلك أكثر من مرة ، ولكنى أعتقد أن القارئ العادى يضيق به ويعتبره نكوصاً ونحن ننشر فى باب الرسائل كل ما يصلنا من إعتراضات القراء على الناقد أو على مقالات غيره من كتاب الجريدة ، وفى أى وقت يريد المنتج أو المخرج أو أى شخص آخر أن يرد على ما كتبناه فإننا لا نتردد فى نشر رأيه ..

أوتو : لن أفعل شيئاً كهذا أبداً ...

بوسلى : أستطيع أن أقدر ذلك ، ولكنك إذا كنت تقصد بكلامك إلى ذلك الرضا الذى قد يحصل عليه الفنان أو المنتج حينما نمكنه من أن يمسك بالناقد ويقول له : « اسمع لقد أخطأت فى كذا وكذا .. » .

أوتو : لا ، لا أقصد شيئاً من هذا ! ...

بوسلى : إذن فلن يكون لهذه الندوة التى تقترحها أى فائدة ..

أوتو : ليس من الضرورى أن يكون العدول عن الرأى فى شكل اعتذار ، بل باستطاعتك أن تصر فيها على كل حرف كتبته ، كل ما فى الأمر أننا سنتيح للحاضرين أن يسألوا ويناقشوا وجهات نظرهم ، وأعتقد أن هذه الندوات قد

تهم الجمهور وتفيده .. فمن الأمور الجوهرية بالنسبة لأى نوع من المناقشة أن يسمع المرء رأى الجانبين . ولا أظن أن أحداً سيأتى ليقول لك : « اسمع يا مستر كروثر إن الفيلم لم يعجبك ولكن إيراد اليوم الأول كان كبيراً جداً .. ومعنى هذا أنك مخطئ » فمسألة الايرادات لا تدخل فى هذا النطاق ولكنى أستطيع أن أقول لك فى هذه الندوة مثلاً : « إن هذا الفيلم لم يعجبك ، وها أنذا قد أحضرت لك انساناً تحترمه ، وليكن كاتباً مسرحياً معروفاً مثلاً يختلف معك فى الرأى ويود أن يناقشك على أساس المقاييس التى تكتب بها لا على أساس الصناعة لأن الصناعة لا يهمها إلا أن تسترجع ما أنفقته من مال .

بوسلى : لست بحاجة إلى إقناعى بجدوى ذلك ، فلا شك أنه سيكون أمراً مفيداً وممتعاً حقاً لو تحقق . وعلى كل حال فلم يحدث أن امتنعت عن التحدث مع المنتج عن فيلمه بعد عرضه ونقده .

أوتو : أرجو أن تدرك أن المرء مهما حاول أن يعوِّد نفسه على الاحتمال فإن الأمر يظل مؤلماً مع ذلك . وأنا شخصياً حاولت أن أعود نفسى على عدم المبالاة بشئ بعد أن أنتهى من الفيلم ولكنى لم أستطع

بوسلى : هذا أمر طبيعى .

أوتو : إن المرء يرهق نفسه فى العمل كثيراً ويمضى عدة سنوات فى إعداد الفيلم .

بوسلى : بالطبع .

أوتو : ويشعر بعد ذلك أنه قد بذل كل ما يستطيع ، فإذا لم ينجح الفيلم بعد ذلك فلابد أن يشعر بشىء من المرارة . أفلا يكون من حقه أن يشكو بعد ذلك كله . وهنا اسمح لى أن أتحدث عن مقالك القاسى عن فيلمى « صباح الخير أيها الحزن » فقد كتب الناقد « آرشروينستن » تعليقاً عليه وصفه فيه بأنه مقال مضطرب .

بوسلى : نعم حدث ذلك .

أوتو : ومع ذلك فهو لم يكتب ثناء خالصاً على الفيلم وإنما أبدى عدداً من التحفظات ، ولكنه قال إنه لم يستطع أن يفهم كيف أنك لم تجد شيئاً طيباً فى الفيلم كله . وهناك ناقد مجلة « تايم » وهو ناقد مشهور أيضاً .

لقد قال أشياء طيبة كثيرة عن الفيلم ، فإذا أتيح لى أن أدعوه إلى هذه الندوة معك ، فلن أحتاج إلى التفوه بكلمة واحدة ، وإنما سأترككما تناقشان الفيلم معاً ، وسيكون ذلك مفيداً لى ، وممتعاً للجمهور ، وبخاصة لذلك القسم

من رواد السينما الذين يقرأون « النيويورك تايمس » ومجلة « تايـم » .

بوسلى : حسناً ، وأين ستقيم هذه الندوة ـ وكيف ستقدمها

أوتـو : ربما فى التليفزيون أو فى الراديو . وأعتقد أنها قد تساعد على إثارة اهتمام من نعتبرهم قادة الرأى بأمر السينما .

بوسلى : أعتقد أن مقالات كتلك التى أنشرها فى « التايمس » أو يكتبها غيرى فى « الهيرالد تريبيون » وغيرها من الصحف لها تأثير على من تسميهم قادة الرأى العام ، وأعتقد أن فى ذلك ما يبرر جوانب النقد المتعددة التى ذكرتها فى بداية الحديث .

أوتـو : أريد أن أعود لنقدك لـ « صباح الخير أيها الحزن » . لقد أثرت فيه نقطتين رئيسيتين قلت فى الأولى ان ما قدمته فى الفيلم كان بعيداً عن فرنسا وعن الجو الفرنسى ، وقلت إن المناظر بدت وكأنها صورت فى شاطئ ميامى .. ومن الغريب أن الفيلم عرض فى فرنسا بعد وصول مقالك بالبرق بنحو ستة أو ثمانية أسابيع وفى ظروف بالغة السوء ، ولكنه قوبل مع ذلك بتعليقات مرحبة للغاية ، وأكد اثنان من أشهر النقاد الفرنسيين أنه مما يدعو إلى الدهشة أن يصور فيلم

أمريكى فرنسا كما هى فى الواقع لا كما يراها الأمريكيون السذج .

ألا ترى معى أن ذلك أمر محير بالنسبة للمنتج . وماذا يصنع فى المرة القادمة ؟ وأيهما يصدق : الناقد الأمريكى الذى يقول إن الجو ليس فرنسياً ، أم الناقد الفرنسى الذى يقول إنه لم يشهد فيلماً أمريكياً نجح فى تصوير فرنسا كهذا الفيلم ؟

بوسلى : فى مثل هذا الموقف لا يسعك إلا أن ترضى ضميرك وتقديرك الخاص للأمور ، وأن تشعر بعقلك أنك كنت على حق وأن الناقد مخطئ . ولا أرى أمامك سبيلاً غير ذلك ، لأنك إذا حاولت أن تصوغ دوافعك الفنية حسبما تعتقد أنه يرضى الناقد فسترتكب نفس الخطأ الفظيع الذى يرتكبه الناقد لو حاول أن يكتب مقاله بالأسلوب الذى يعتقد أن سيرضى القارىء أو المنتج .

أوتو : وقلت فى نفس المقال إن الفيلم لم يضف أى وجهة نظر ناضجة للرواية الأصلية . وقد علمت فيما بعد أنهم بدأوا عرض الفيلم فى شركة «كولمبيا» قبل وصولك لسوء الحظ ، وأنك غادرت صالة العرض قبل انتهاء الفيلم أيضاً . وإذا سمح وقتك الآن فأحب أن أريك إفتتاحية الفيلم وخاتمته ،

فقد حاولت أن أقدم فيهما وجهة النظر التى طالبت بها ، ولكن لسوء الحظ لم يتح لك مشاهدتها .

بوسلى : لقد شهدت الفيلم من بدايته حتى نهايته يا مستر برمنجير ، وأنا لا يمكن أن أجرؤ على نقد فيلم لم أشهده كاملاً .. والآن هل تسمح لى أن أسألك عن مقاييس الانتاج الجيد ؟

أوتو : إن المقاييس التى يتبعها المنتج بسيطة جداً وتتلخص فى أنى أشعر بالمسئولية الكاملة أمام ضميرى وأنا أقوم بتحويل إحدى القصص إلى فيلم فى حدود الإمكانات والمواهب التى لدىَّ وأبذل كل جهدى فى سبيل ذلك . ولدى مستويات خاصة من الذوق لو تحدثت عنها فسيبدو كلامى مليئاً بالادعاء لذلك فأنا أفضل التعبير عنها فيما أقدمه من أفلام .

بوسلى : هذا بالضبط ما أريد أن أصل إليه فمنذ بدأنا حديثنا وأنت تركز كل جهودك فى محاولة إلزامى بمقاييس معينة فى التذوق .

أوتو : لا ، لم أقل التذوق .

بوسلى : لا بأس مقاييس للنقد . وأنا أقول إنه من الصعب على أى ناقد أن يقول لك هاك مقاييسى : يجب أن يكون طول الفتاة خمسة أقدام وست بوصات ويجب أن تكون شقراء ،

ثم يحدد لك مقاس صدرها وبقية أجزاء جسدها . وكذلك لا تستطيع أنت أن تقول مثلاً أن الحوار ينبغى أن يحتوى على عدد من السطور الشبيهة بأسلوب شكسبير .. إلخ .. وإنما نحن نتحدث دائماً معبرين عن أفكار وأحاسيس عامة .. فبالنسبة « لصباح الخير أيها الحزن » مثلاً عبرت عما أحسست به اتجاه أشياء معينة فى الفيلم ، وقد يختلف إحساسى عن إحساسك أنت .

أوتو : لا ليس إحساسى أنا .. إن الخلاف قد حدث مع النقاد أنفسهم ، وهو أمر لا تستطيع تجاهله ، بل أنت فى الواقع مسئول أمام ملايين القراء وأمام الأشخاص الذين تصدر أحكامك عليهم ..

بوسلى : لقد أكدت هذه الحقيقة منذ بدء الحديث وأنا أشعر بهذه المسئولية شعوراً كاملاً ، ولكنك تحاول أن تقول إنى أغالى فى أحكامى ، وإنى أبعد عما يجمع عليه كل النقاد ، وإنى ما دمت قد اختلفت مع ناقد مجلة « تايم » بشأن « صباح الخير أيها الحزن » فلا بد أن أحدنا مخطئ ، وتريد بعد ذلك أن تقيد النقاد بقائمة من المقاييس لا يحيدون عنها .

أوتو : إنى لا أوافقك على شىء من هذا .. وأكرر أنى لم آت إلى هنا لأتحدث عن مسائل شخصية أو لأهاجمك أو أشكو

إليك . كل ما أقترحه هو قيام ندوة تتيح للنقاد وللمشتغلين بالسينما على السواء توضيح وجهات نظرهم والدفاع عن أنفسهم . فالذى يحدث الآن أن أحد الكتاب يقول شيئاً فلا نجد وسيلة للرد عليه غير كتابة خطاب صغير إلى رئيس التحرير لينشر بعد ثلاثة أو أربعة أسابيع فى ركن منزو من الجريدة ، وهذا أسلوب مناف للديموقراطية .

ولكن حينما تنظم مثل هذه الندوة فسيصبح بوسعنا أن نواجه النقاد فى الوقت المناسب ونحتكم إلى المستمعين . وأعتقد أن ذلك سيتقدم بالنقد خطوة إلى الأمام نحو المناقشة الجادة الشريفة ، وليست تلك المناقشة التى يثيرها جانب واحد ثم تتوقف لأن الجانب الآخر لا يملك وسيلة للرد .

بوسلى : إذا كنت تعتقد أن هذه الندوات تهم الجمهور حقاً فليس أمامك إلا أن تتفق مع إحدى شركات الإذاعة ، وسأرحب بالإشتراك فى هذه الندوات لأنى أحب الثرثرة كثيراً .

أوتو : سأفعل ذلك بكل تأكيد .

(يناير ١٩٥٩)

(٤)

المنافسة بين السينما والتليفزيون

يتعرض انتاجنا السينمائى لحملات من النقد القاسى لضعف مستوى معظم الأفلام ، وميلها الواضح نحو التفاهة والترخص ... ويبدو أن هذه الحملات ليست قاصرة على انتاجنا السينمائى وحده ، ففى الولايات المتحدة نفسها وهى التى بلغت فيها صناعة السينما أوج ازدهارها ، ترتفع بين الحين والآخر أصوات مخلصة تطالب السينمائيين بالارتفاع بمستوى أفلامهم ، والبعد عن التهريج الرخيص والتفاهة ..

وقد نشرت مجلة « سترداى ريفيو » سنة ١٩٦٠ بحثاً ضافياً للسينمائى الأمريكى « ويليام فاديمان » ، وهو صحفى وناقد فنى قديم ، اشتغل بالانتاج السينمائى بضعة أعوام ، ويعمل الآن مديراً لقسم القصة بشركة كولومبيا ..

وقد عرض « فاديمان » فى بحثه لأسباب نقص أرباح السينما الأمريكية فى السنوات الأخيرة ، وأشار إلى أهم الوسائل الكفيلة باسترداد جمهورها الذى جذب التليفزيون الجانب الأكبر منه . ويكفى أن نعلم أن المتوسط الأسبوعى لرواد السينما فى أمريكا كان عام ١٩٤٧ حوالى ٩٥ مليون شخص ، فإذا به يصبح عام ١٩٥٧ ،

٤٥ مليوناً أى أنه انخفض إلى أقل من النصف . وأثبتت الاحصاءات والأبحاث التى أجريت أن إنشاء التلفزيون كان المسئول الأول عن انصراف هذا العدد الضخم من رواد السينما .

وقد أحسست أثناء قراءة هذا البحث الطريف أن كثيراً من الحقائق التى ذكرها « فاديمان » تنطبق أتم الانطباق على ظروف الانتاج السينمائى فى مصر ، فرأيت أن أعرض أهم ما جاء به من أفكار ، خاصة وأننا سنشهد بعد أشهر قليلة مولد « التليفزيون » فى بلادنا ، وهو كما رأينا أخطر منافس للسينما ، ومن الممكن فى الوقت نفسه أن يكون أقوى حافز لها على الارتقاء والتطور كما يؤكد كاتب البحث .

يشير « فاديمان » فى مستهل مقاله إلى حديث مع منتج سينمائى كبير نشرته أخيراً جريدة « النيويورك تايمز » ، وقال فيه المنتج :

« لو أرسل إلىَّ أحدهم قصة سينمائية عميقة الأفكار ... أتدرون ماذا أنا صانع بها .. ؟ إنى ألقى بها على الفور فى سلة المهملات ... فالأفلام التى أنتجها تخاطب جمهور من أحط طبقات العامة » .

ويرى الكاتب أن هذه العبارة تلخص حقيقة النظرة الهابطة التى ينظر بها معظم منتجى السينما الأمريكية إلى جمهورهم . وهو هبوط بدأ يؤتى ثماره هذه الأيام ، فى شكل هبوط فى الإيرادات ، وفى درجة إقبال الجمهور على مشاهدة أفلام أمثال هؤلاء المنتجين الكبار . ووضح الآن أن نسبة غير قليلة من رواد السينما قد أصبحت أنضج من كثير من

العاملين فيها ، وأكثر ثقافة ووعياً مما يتصور المنتجون . والدليل على ذلك يتمثل فى الزيادة الكبيرة فى أرقام توزيع الكتب الشعبية الجادة ، وفى إقبال الجماهير على البرامج الاذاعية الثقافية والسياسية . لذلك فقد أصبح على المشتغلين بصناعة السينما أن ينبذوا ذلك الوهم المريع المسيطر على عقولهم ، والقائل بأن متوسط العمر العقلى لرواد السينما لا يزيد على اثنى عشر عاماً ، وينتجوا أفلاماً ناضجة عميقة الأهداف تخاطب متفرجين ناضجين .

ولكن انتاج هوليود لأفلام من هذا النوع الجيد تعترضه عقبات كثيرة لا يفطن إليها معظم النقاد الذين يلحون فى المطالبة بالارتفاع بمستوى الأفلام الأمريكية ، أما كاتب المقال فهو يعرف هذه العقبات لأنه واحد من المشتغلين فى الحقل السينمائى . فهو يلمس عن قرب أن السينما صناعة قبل أن تكون فناً ، أو هى صناعة تستعين بالفن ، وليست فناً خالصاً كما يتصور كثير من النقاد . ومن هنا سيطرت عليها كل القيم والمبادئ التجارية التى تسيطر على غيرها من الصناعات . وليس هناك فارق كبير بين أسلوب العمل فى هوليود وأسلوب التعامل فى « وال ستريت » وهو حى البنوك والبيوت المالية فى نيويورك .

أما العقبة الثانية التى تفرض على رجال السينما فى هوليود انتاج مثل هذا النوع من الأفلام التافهة ، فهى أنهم يخاطبون بأفلامهم شعوب العالم قاطبة ، وليس الشعب الأمريكى وحده . وهذه الحقيقة تحتم

عليهم العمل على إرضاء كل هذه الأذواق المتباينة ، إذ أن أكثر من نصف دخل الأفلام الأمريكية يأتيها من خارج الولايات المتحدة .

وتأتى بعد ذلك مشكلة الرقابة فى كل البلاد التى تعرض فيها الأفلام الأمريكية ، والتقاليد والمعتقدات الخاصة بشعوبها ، والتى لا يستطيع الفيلم الأمريكى أن يتعرض لها حرصاً على هذه الأسواق مترامية الأطراف ..

أما أخطر المشكلات التى تواجه السينما الأمريكية اليوم فهى التليفزيون فهو يخوض معها معركة عنيفة بأسلحة غير متكافئة .. فالتليفزيون يملك سلاحاً قوياً يكاد يكون من المستحيل مقاومته . إذ أنه يقدم الثقافة والتسلية والمتعة مجاناً ، وبنفس الوسيلة التى تعتمد عليها السينما وهى الصورة والحركة .

وهناك بعد ذلك وسائل فنية أخرى تنافس السينما كالاذاعة والمسرح والكتاب ، ولكن التليفزيون أقواها جميعاً ، وقد حرصت

هوليود فى السنوات الأخيرة على الاستفادة من كل نجاح تحرزه هذه الوسائل الفنية ، فما من كتاب حقق توزيعاً كبيراً ، إلا وحولته هوليود إلى فيلم ، وما من مسرحية لاقت إقبالاً شديداً إلا وسارعت السينما الأمريكية إلى اختطافها ... تماماً كما يحدث لدينا بالنسبة لكثير من التمثيليات المسلسلة التى تقدمها الإذاعة .

ووليام فاديمان ، لا يعترض على هذه الظاهرة التى أمدت السينما الأمريكية بعدد كبير من أنجح أفلامها ، ولكنه يرى فيها مع ذلك خطراً يتهدد كيان السينما ، ويكاد يقضى على القوى الخلاقة بين كتابها . ويلاحظ أن نقابة السينمائيين الأمريكيين تضم ألفا وأربعمائة كاتب سينمائى ، من بينهم قصاصون ممتازون ،ولكن غالبيتهم العظمى يمارسون أعمالاً أدبية أخرى ، ويكتبون للسينما كحل لمشكلاتهم المالية ، إذ أن هوليود لا تكلفهم فى أغلب الأحوال إلا بإعداد كتاب أو مسرحية ، ولا تتيح لهم فرصة التعبير عن أنفسهم .

وعلى العكس من ذلك نجد أن عدداً كبيراً من خيرة الكتاب الأمريكيين قد تفرغوا تماماً للكتابة للتليفزيون ، فأدى ذلك إلى ارتفاع مستوى إنتاجهم نتيجة لتخصصهم الكامل فى الكتابة للتليفزيون .

والمعركة العنيفة التى تخوضها السينما الأمريكية مع التليفزيون تقتضى أن تتزود السينما بأسلحة جديدة تكفل استرداد الجماهير التى فقدتها ، واكتساب فئات أخرى جديدة ممن تعودوا احتقار السينما والاعراض عما تقدمه من أفلام هزيلة .

لقد مرت السينما الأمريكية بعدة أزمات سابقة استطاعت أن تتغلب عليها عن طريق التفوق الآلى ، فكان الفيلم الناطق ، ثم الملون ، ثم السينما سكوب والسينراما ،ولكن هذه الوسائل الآلية لن تجدى فى حل الأزمة الراهنة ، بل لابد من أن تقدم السينما الأمريكية أفلاماً ناضجة عميقة المضمون حتى يكتب لها البقاء واستمرار التفوق .

وإذا كانت الأفلام الناضجة قد فشلت ، فإن نسبة فشل الأفلام التافهة أكبر بكثير ، وهذا ما يؤكد تطور أذواق الجماهير . فالجمهور الذى يقبل على الكتاب الجيد والمسرحية الممتازة هو نفسه الذى يعرض عن الأفلام السطحية التافهة .

ولا ينبغى للمشتغلين بالسينما أن يركنوا إلى تفوقهم على التليفزيون معتمدين على ما يقال من أن مشاهد التليفزيون لابد أن يمل الوحدة فيهرب منها إلى السينما حيث يجتمع بعدد غفير من الناس » أو ما يقال من أن شاشة التليفزيون الصغيرة لا تستطيع أن تنافس السينما فى عرض المناظر الكبيرة الملونة ، فلن يمضى وقت طويل حتى تكون شاشة التليفزيون قد اتسعت لتشغل حائط حجرة الصالون كلها .. ويومها سيستطيع أهل المنزل أن يستقبلوا من يشاؤون من الأصدقاء ليشاركوهم متعة البرامج التى يقدمها التليفزيون

وكذلك لن تستطيع السينما أن تتفوق على التليفزيون لأنها تستحوذ على كبار النجوم، فأشهر النجوم يظهرون الآن فى التليفزيون أكثر مما يظهرون فى السينما .

أما الوسيلة الحقيقية التى تستطيع السينما أن تضمن بها تفوقها على التليفزيون فهى القصة الممتازة . وإذا كان من المعروف أن القصة الجيدة لا يمكن أن تؤدى وحدها إلى نجاح الفيلم ، لأن السينما فن

مركب يحتاج إلى تضافر جهود كل من المؤلف والمخرج والممثل والمصور ومصمم الديكور ، ويستطيع كل واحد من هؤلاء أن يقوم بدور كبير فى إنجاح الفيلم أو إفساده ، إلا أن القصة هى العنصر الأساسى فى الفيلم ويستحيل وجود فيلم جيد دون قصة جيدة .

وعلى رجال السينما الأمريكية أن يدرسوا وسائل السمو بأفلامهم لتخاطب جمهوراً ناضجاً واعياً . عليهم ألا يلقوا بالقصة الجيدة إلى سلة المهملات كما قال ذلك المنتج الأمريكى الكبير ، بل عليهم أن يبذلوا كل جهودهم ليعثروا على مثل هذه القصة العميقة ، والبعيدة عن السطحية والاسفاف .. هذا إذا أرادوا للسينما أن تصمد فى وجه التليفزيون وتسترد جمهورها الآبق .

ترى هل يسمع رجال السينما عندنا حديث ذلك السينمائى الأمريكى المحنك .. وهل يعملون على الارتفاع بمستوى انتاجهم ليصمدوا أمام منافسة التليفزيون ؟!

(مايو ١٩٦٠)



(٥)

سكوت فيتز جيرالد

فى فيلم « معبودى الخائن »

يعرض فيلم « معبودى الخائن » أو « Beloved Infidel » قصة حياة الكاتب الأمريكى المشهور « ف . سكوت فيتز جيرالد » ، وهو روائى وقصاص يضعه ثقاة النقاد بين أكبر خمسة أدباء فى الأدب الأمريكى الحديث ، ويجمعون على اعتباره أصدق معبر عن فترة القلق والاضطراب التى عرفها المجتمع الأمريكى خلال سنوات الأزمة التى أعقبت الحرب العالمية الأولى . فقد كانت حياته الشخصية حافلة بالتأزمات والانهيارات ، مما انعكس بوضوح فى غالبية مؤلفاته .

ويصور الفيلم السنوات الأخيرة من حياة ذلك الكاتب ، حينما اضطر للاستسلام لإغراء الكتابة للسينما ، ليستطيع مواجهة إلتزاماته المادية الكثيرة .. فقد كانت زوجته « زيلدا سايز » نزيلة إحدى المصحات العقلية الخاصة ، وكانت ابنته تلميذة بمدرسة داخلية باهظة

النفقات ، بالإضافة إلى تبذيره الشديد ، كنوع من التعويض عن سنوات الفاقة الطويلة التى عاشها فى طفولته وصباه .

غير أن عمله كاتباً للسيناريو فى هوليوود ، إن كان قد حل بعض مشكلاته المالية فقد زاد فى الوقت نفسه من احتدام أزماته النفسية . فالقيم الفنية التى يتطلبها منتجو السينما الأمريكية تتعارض مع فهمه للفن ودوره فى الحياة . وهو قبل أن يكون كاتب سيناريو أديب خلاق له مؤلفاته الممتازة ، فمن الطبيعى أن يحس بالضيق حين يجد نفسه مضطراً

إلى إعداد مؤلفات كتّاب آخرين ، يراها أقل شأناً من مؤلفاته بكثير .. ولكن شدة حاجته للمال لاتدع له فرصة للفكاك من خيوط الشبكة التى نسجتها هوليوود حوله وحول مواهبه الأدبية الأصيلة .. ويدفعه ذلك إلى حالة من اليأس يعتقد معها أنه فقد قدرته على كتابة أى شىء له قيمة ..

فى تلك الظروف يتعرف إلى صحفية إنجليزية الأصل تدعى « شيلا جراهام » ، استطاعت أن تغزو عاصمة السينما بأقاصيص مختلقة عن أسرتها الارستقراطية فى بريطانيا .. وسرعان ماتصبح واحدة من ألمع الصحفيات فى الولايات المتحدة ، بعد أن دعمت شهرتها ونفوذها بقلمها اللاذع وجرأتها فى علاج أدق المشكلات .

يعيش « فيتز جيرالد » معها قصة حب عنيفة هى التى يهتم الفيلم بتصويرها أكثر من أى شىء آخر . ولاغرابة فى ذلك ، فهو يتبع

الأسلوب الغالب على السينما الأمريكية ، حتى كاد يصبح طابعاً مميزا لها .. فهو يحسن استغلال إمكانات الألوان « والسينما سكوب » فى عرض مناظر الطبيعة الساحرة ، ويحشد القصة بالكثير من مواقف الحب الدافئة ، ومشاهد الصراع المشوقة ، والفكاهة الطلية .. دون أن يهتم كثيراً إن كانت تخدم المضمون العام للقصة ، أو لاتخدمه ، تتعارض مع الواقع التاريخى الذى تصوره أو لا تتعارض .. فكل ما يهم منتجو هذه النوعية من الأفلام أن يظل المتفرج ما يقرب من ساعتين فى متعة لا تنقضى ، وتشوق لا يفتر ..

ومع أن موضوع الفيلم الرئيسى هو مأساة الكاتب « فيتزجيرالد » فإن كاتب السيناريو قد اهتم « بشيلا جراهام » أكثر ، وعرض علينا الكثير من تفصيلات ماضيها ، أكثر مما اهتم بتعريفنا بحياة « فيتزجيرالد » وماضيه .. بالرغم من أهمية ذلك فى التمهيد لمأساته ، وتقديمها فى إطارها النفسى المتكامل الذى اشتركت فى صنعه عوامل عديدة متشابكة .

ويؤخذ على كاتب السيناريو أيضاً أنه اكتفى بالحوار لتصوير لأحداث الهامة فى ماضى البطلين ، فسبب ذلك قدراً من الإملال ، لم تنجح فى علاجه مشاهد البحر العديدة ، ولا جمال جسد البطلة وهى مستلقية على الرمال بملابس الاستحمام تعترف لصديقها بقصة حياتها التعسة .. كنت أفضل لو دار هذا المشهد بالذات فى جو أكثر وقاراً

وأكثر تمشياً مع طبيعة المأساة التى تحكيها البطلة .. ما دام المخرج لم يرد أن يعرض علينا هذا الماضى عرضاً واقعياً مصوراً بدلاً من الاكتفاء بحكايته ..

وإذا جاز ذلك بالنسبة لماضى البطلة ، فهو غير جائز ـ فى رأيى ـ بالنسبة لماضى البطل ، فهو صاحب المأساة الرئيسية فى الفيلم ، وكان من الضرورى استغلال امكانات السينما ـ من صورة وحركة وقدرة على الانتقال السريع فى الزمان والمكان ـ لتجسيد المعالم الرئيسية فى حياة البطل الماضية .

فلقد علمنا ـ مثلاً ـ أن زوجته أصيبت بالجنون ، ورغم أهمية ذلك فى صنع المأساة التى يعيشها الكاتب ، فإن الفيلم لم يشر إلى سبب جنونها .. مع أن كتب تاريخ الأدب تروى أن تلك الزوجة كانت غريبة الأطوار ، حتى أنها وهى فى الثامنة والعشرين من عمرها قررت فجأة ، ودون أى تدريب سابق ، أن تحترف رقص الباليه .. فلما فشلت رغم تكرار المحاولات أصيبت بخيبة أمل كبيرة ، تحولت إلى انهيار عصبى انتهى بها إلى الجنون .. ولو أن الفيلم اهتم بتصوير هذه الواقعة وأمثالها ، لتخلص مما شابه من إملال ، ولكان أكثر أمانة لحياة الكاتب الحافلة بالمواقف والأحداث الصالحة للعلاج السينمائى .. ولبدا أكثر إقناعاً فى تصويره لأسباب يأس الكاتب وإدمانه الخمر .. فهو لم يدمنها لمجرد أنه فصل من عمله كما ظهر فى الفيلم ، وإنما لأنه تعود أن

يدمنها من قبل كلما تعرض لفشل او صدمة ، بالإضافة إلى احساسه الدائم بالقلق والضياع ..

على أن كاتب السيناريو اضطر مع ذلك إلى التمهيدبعدة مشاهد تربط حاضر الكاتب بماضيه قبل الوصول بالفيلم إلى ذروة المأساة .. من أنجح تلك المشاهد دخول الكاتب مع صديقته إلى إحدى المكتبات للبحث عن مؤلفاته ، فلا يجدانها ، ويدور بين البطلة وصاحب المكتبة العجوز حوار جيد عن قيمة مؤلفات « فيتز جيرالد » وانصراف القراء عنها إلى الكتب الغثة التافهة .. ولكن الكتبى واثق مع ذلك أنه فى وقت قريب سيعود القراء إلى تلك الكتب القيمة .

ومن هذا القبيل أيضاً الخبر الذى ينشر فى إحدى الصحف عن تمثيل مسرحية مأخوذة عن إحدى قصصه .. وحين يذهب مع صديقته إلى العنوان الذى ذكرته الصحيفة يجد أنه مسرح مدرسى صغير ، ممثلوه من الطلبة الهواة ..وبينما هما ينصرفان آسفين تكاد تخرق آذانهما عبارة تفوهت بها إحدى الطالبات :

« سكوت فيتز جيرالد .. ظننته مات من زمن بعيد .. » .

هذه العبارة حقيقية ولها أصل فى سيرة الكاتب ، ولكن قائلها ليس طالبة .. بل كاتب سيناريو شاب ، تفوه بها عندما عرض عليه الاشتراك مع « سكوت » فى كتابة أحد الأفلام .. وفى اعتقادى أنها لوقدمت فى الفيلم على هذا النحو الأخير ، لكانت أقوى تأثيراً ،

ولساعدت فى التمهيد لإعلان « سكوت » بفصله من الشركة السينمائية .. وكان هذا الفصل هو بدء تصاعد المأساة نحو قمتها التى تمثلت فى مصرعه ..

لقد انهار الكاتب بعد فصله وأدمن الخمر بصورة مرضية .. ولكنه لا يلبث أن يقاوم الانهيار بفضل معاونة حبيبته « شيلا » ، ويعود إلى عمله الأدبى ، ويشرع فى كتابة رواية جديدة ، يرسل فصولها الأولى إلى أحد الناشرين وقد انتعشت نفسه بالآمال الكبيرة .

غير أن الناشر يرفض الرواية ، ويعيد فصولها إلى الكاتب .. فتنتكس معنوياته نتيجة لذلك ويعود إلى يأسه وإدمانه .. ويشتبك مع « شيلا » فى عراك عنيف يكاد يقتلها خلاله .. فتهجره إلى غير عودة بالرغم من حبها الشديد له .. ولكنها إزاء توسلاته الملحة تقبل العودة إليه .. وتبذل كل ظاقتها لتعيد الأمل إلى نفسه المظلمة اليائسة .. ولكن هيهات .. لقد فات الوقت .. فما يكاد يتمالك شتات نفسه ويشرع فى كتابة رواية جديدة يصور فيها حبه لها ، حتى يسقط صريع قلبه المريض .. وظروف حياته القاسية ..

قام « جريجورى بيك » بدور الكاتب الشهير ، و « ديبورا كير » بدور الصحفية « شيلا جراهام » .. فوفقا إلى أبعد حد ، وبصفة خاصة فى المشاهد العاطفية التى طغت على الفيلم .. أذكر بصفة خاصة

مشهد لقائهما الأول ودعوته الهامسة لها للرقص ..واستجابتها له بعينيها المعبرتين وشفتيها المرتجفتين فى رقة وصدق ..

وأخرج الفيلم المخرج الكبير « هنرى كينج » ، فأضفى عليه جواً من الأناقة والجمال ، وإن بالغ بعض الشىء فى استغلال مشاهد البحر ، وإظهار البطلة بثوب الاستحمام .. وأفلتت منه بعض المشاهد فبدت ساذجة بعيدة عن الصدق والإقناع .. كمشهد سكر الكاتب فى الطائرة ، وحديثه عن نفسه بصوت عال وسط ركاب الطائرة الذين لم يرهم من قبل .. ومشهد « شيلا » حين تهينها إحدى الممثلات ، فإذا بها تلوح لها بقلمها وكأنها تشرعه للقتال ..

وبالرغم من كل هذه الملاحظات فالفيلم من أفضل الأفلام التى قدمتها السينما الأمريكية مؤخراً .. ففيه الكثير من أسباب المتعة والنجاح .

(١٩٥٩)

(٦)

تولستوى فى فيلم « نهر الحب »

يبدأ فيلم « نهر الحب » بصوت الراوى وهو يقص طرفاً من أسطورة « إيزيس » وكيف أنها وجدت الأرض ظمأى جدباء ، قاحلة ، لا تعرف الخصب ولا الحب ، فأشفقت على البشر ، وظلت تبكى وتبكى ، وانهمرت دموعها أمطاراً غزيرة روت الأرض الظمأى ، ثم تحولت الدموع إلى نهر عريض ملأ الوادى خصباً وحياة .. إنه « نهر الحب » ..

ومن المعروف أن بكاء « إيزيس » فى الأسطورة الفرعونية القديمة كان لسبب آخر هو حزنها الشديد على مقتل زوجها « أوزيريس » ، وتوسلها المُلِّح للآلهة كى ترد الروح إلى جسده الممزق .. فهى إذن دموع الوفاء الزوجى التى فاضت أنهاراً ، وحينما انتهى الفيلم آمنت أن هذه المقدمة أُقحمت على الفيلم إقحاماً لا لشىء إلا لتبرير الاسم الذى اختير له وهو « نهر الحب » . وليس من المعقول أن نقدم لقصة تصور خيانة زوجية بأخلد أسطورة تمجد الوفاء الزوجى ..

وتبدأ أحداث الفيلم فنرى « فاتن حمامة » تقود سيارتها حتى تصل

إلى مزلقان للسكة الحديد ، فتتعطل السيارة ، ويقبل القطار ، وتحاول فاتن الخروج من السيارة ، فإذا ببابها تالف لا يفتح ، والقطار يقترب وأعصاب المتفرجين مشدودة وكأنهم فى فيلم من أفلام « هيتشكوك » المثيرة ، وتلجأ « فاتن » إلى الباب الثانى فيفتح بصعوبة ، وتخرج منه ولكن ثوبها يشتبك بالسيارة ، ويدهمها القطار .. وابنها الصغير يصرخ ويتوسل لتتم الصورة الفاجعة المثيرة .. وتستيقظ فاتن من نومها لنعلم أن هذا المشهد المثير لم يكن سوى حلم مزعج ظل يراودها فى الفترة الأخيرة ليعبر عن مأساة حياتها ..

ومن المعروف أن قصة الفيلم مقتبسة عن رواية تولستوى المشهورة « آنا كارنينا » ، ومن المعروف أيضاً أن القطار يلعب دوراً هاماً فى تلك الرواية ، فقد استخدمه المؤلف كرمز هام اعتمد عليه فى تطوير الأحداث فى كثير من المواقف ، فقد التقت البطلة « آنا كارنينا » بالكونت « فرونسكى » لأول مرة فى محطة للسكة الحديد .. وختم ذلك اللقاء بعامل من عمال المحطة يلقى بنفسه تحت القطار ، ويخرج الناس وهم يتحدثون عن هذه الكارثة وتتشاءم « آنا كارنينا » من هذا الحادث ، ويظل هذا التشاؤم ، يلعب دوره الهام فى إلقاء الظلال القاتمة على علاقتها الآثمة « بفرونسكى » .. فحينما صارحها بحبه كان ذلك فى القطار وصفارته ترسل صرخة أنين حزينة ..

وحينما تصل المأساة إلى قمتها يكون ذهن القارئ قد مهد تمهيداً كافياً

لانتحار « آنا كارنينا » تحت عجلات القطار بعد أن تتذكر الحارس الذى دهمه القطار يوم رأت حبيبها لأول مرة ..

وقد أحسن الفيلم الأمريكى الذى أخذ عن نفس الرواية ، استغلال المحطة والقطار أروع استغلال ، وخيل إلىّ فى بادئ الأمر أن فيلمنا العربى سيصنع نفس الشيء وسيدرك أهمية العنصر الدرامى فى القطار كرمز لقوى القدر الغاشمة التى طحنت حياة بطلة القصة .. ولكن الذى حدث أن هذا الحلم الأول عرض بصورة واقعية كاملة التفاصيل ، وهو ما لا يحدث عادة فى الأحلام ، حتى إذا جاءت الخاتمة وجدنا البطلة تنتحر فى نفس المكان الذى كانت تشهده فى حلمها .. وقد اختار المخرج قطاراً حديثاً سريعاً من نوع الديزل ، مع أن القطار القديم الأسود كان أقدر بدخانه الكثيف وصوته الأجش الرتيب على إحداث إحساس أقوى بروح المأساة ..

وكان من الطبيعى أن يركز كاتبا السيناريو اهتمامها على القصة الرئيسية فى الرواية ، وهى علاقة البطلة بزوجها ، ثم حبها « لفرونسكى » ، أو « خالد » فى الفيلم العربى ، وأن يهملا القصص الفرعية الأخرى التى يقدمها تولستوى فى روايته . ولكن غير الطبيعى أن يقحما على هذه القصة الرئيسية عناصر دخيلة أضعفت بناءها الدرامى وجعلت بعض مواقفها تبدو متناقضة وغير مقنعة ، ولا تنتهى بالأحداث إلى نفس الأثر التراجيدى الذى وفق إليه مؤلف الرواية

الأصلية ، فاعتبرت « آنا كارنينا » لذلك واحدة من أروع الأعمال الروائية فى الأدب العالمى كله ، **حتى لقد قال الناقد الإنجليزى الكبير « ماتيو أرنولد » عنها** :

« إن آنا كارنينا ليست قطعة من الفن ولكنها قطعة من الحياة » .

ومما يحزن حقاً أن تتحول هذه الرائعة فى أيدى كاتبى السيناريو العربيين إلى مجموعة من الأحداث الملفقة البعيدة عن طبيعة الحياة ، وروعة الفن .. فقد صوروا زواج البطلة من طاهر باشا على أنه تضحية من جانبها لإنقاذ أخيها الذى اختلس أموال الباشا ، وجعلا ذلك الأخ يعارض فى هذا الزواج ، وكان الأقرب للمنطق أن يضغط ذلك الأخ المختلس على شقيقته لتقبل الزواج من ذلك الباشا العجوز ، حتى إذا انهار الزواج ، كان من الطبيعى أن يحس الأخ بمسئوليته الكاملة عن شقاء أخته ، فيعاونها بقوة على التخلص من ذلك الزوج القاسى الشرير ..

ورسمت شخصية الزوج « طاهر باشا » بأسلوب مبالغ فيه ، لم يستند إلى أسس نفسية سليمة ، فبدا سلوكه غير مقنع رغم روعة أداء « زكى رستم » للدور وتفانيه فى تمثيله كعادته دائماً .. فأين فى مجتمعنا ذلك الباشا المحافظ المترمت الذى يسمح لزوجته بارتياد الحفلات الساهرة الراقصة ..

ثم يسمح لها بأن تمارس علاقتها الغرامية مع عشيقها بشرط أن يتم

ذلك فى الخفاء ، فكل ما يهمه هو حديث الناس عنه ، وسمعته كرجل من كبار السياسة ، أما الشرف المهدر والإحساس بالكرامة الجريحة ، فتلك مسائل لا تهمه طالما ظل محتفظاً بالمظهر البراق أمام الناس .. بل إنه ليمضى فى هذا الشذوذ إلى درجة الحمق حينما يسمح لزوجته بأن تسافر مع عشيقها إلى لبنان لتمضى معه ثلاثة أشهر بعيداً عن أحاديث الناس وتعليقاتهم حتى تنتهى الانتخابات ثم يطلقها ، خوفاً من أن يؤثر الطلاق على سمعته السياسية ويؤكد الشائعات التى تدور حول علاقة زوجته بالضابط خالد ، ولا يخشى ، وهو الوزير الخطير ، أن يكتشف أحد معارضيه وجود زوجته مع عشيقها فى لبنان فى فندق واحد ، فيستغل ذلك أسوأ استغلال ..

مثل هذه الشخصية الجامدة التى تتصرف بآلية مطلقة ، وتدبر وسائل الانتقام الحقيرة دون أن تعرف معنى للإحساس أو العاطفة أو الثورة للشرف المهدر لا وجود لها فى الحياة ، ولا وجود لها فى مجتمعنا الشرقى المحافظ بصفة أخص ..

وقد توالت مواقف الجزء الأول من الفيلم فى اتجاه واحد هو تصوير إحساس البطلة بالوحدة ، ومدى العذاب الذى يحيطها به زوجها ، بحيث تبدو الخيانة بعد ذلك أمراً منطقياً مقبولاً .. ثم يصور الفيلم العلاقة بين البطلة وعشيقها فى صورة حب عذرى برئ لا يتجاوز القبلات ، وهو عكس ما يحدث فى الرواية الأصلية ، والواقع أن تسلسل الأحداث فى القصة كما كتبها « تولستوى » أقرب للمنطق ولروح

المأساة ، « فآنا كارنينا » تحب « فرونسكى » دون كل المقدمات الطويلة التى لجأ إليها الفيلم ، وهى تأثم معه ويعذبها ضميرها من أجل ذلك ، فإذا هجرها فى نهاية الرواية ، لم تجد مبرراً لحياتها بعد أن فقدت كذلك ابنها وزوجها ، فيأتى انتحارها طبيعياً مقبولاً ، وفيه عنصر التكفير عن الإثم الذى ارتكبته .

وفى هذه النقطة بالذات تتضح روعة فن تولستوى وكل فن روائى أصيل ، فليس فى الحياة إنسان كله شر ، أو إنسانة كلها خير ، وإنما أصدق الشخصيات هى التى يمتزج فيها الخير ببعض الشر والضعف ، وهو ما لم يدركه كاتب سيناريو الفيلم فى رسم شخصية طاهر باشا ونوالى التى تدفع فى الفيلم إلى الخيانة دفعاً ، ولا تأثم فى حبها ، لذلك نجد المتفرج يعطف عليها ويعتقد أنها إنسانة مظلومة لم تأت ما تستحق معه هذا المصير الذى انتهت إليه وإنما راحت ضحية الظروف القاسية الظالمة ..

هذا عن القصة ، وهى فى رأيى أخطر عناصر نجاح العمل السينمائى ، ويأتى بعدها الإخراج ، وقد وفق عزالدين ذو الفقار فى تنفيذ القصة بصورة نظيفة فيها كثير من الشاعرية والصدق ، وعاونه على تحقيق ذلك مصور الفيلم (وحيد فريد) ، وقد مضى علينا زمن كنا نكتفى من المخرج بأن يقدم لنا عملاً نظيفاً خالياً من الأخطاء والتشويهات ، لنشيد به وبجهوده ، ولكنى أعتقد أننا انتقلنا الآن إلى

مرحلة ينبغي أن نطالب فيها مخرجينا بمزيد من الابتكار والجهد الخلاق فيما يقدمونه إلينا من أفلام ، وهو ما لم يتحقق فى هذا الفيلم بصورة تليق بمخرج راسخ القدم مثل عزالدين ذوالفقار ..

بقى التمثيل ، وقد استطاع زكى رستم أن يتفوق فى دوره وكانت فاتن حمامة صادقة الانفعال ، أما عمر الشريف فيخيل إلى أن طبيعته لاتتفق تماماً مع الشاعرية التى أسبغت على دوره ، وحافظ كل من عمر الحريرى وزهرة العلا وسامية فهمى على مستواهم الطيب ، وتفوق فؤاد المهندس بصورة واضحة فى دوره ، أما أمينة رزق فقد قامت بدور قصير لايحتاج إلى مهارة خاصة ..

وبعد ، فلست أدرى ما الداعى إلى اقتباس مثل هذه الرواية إلى السينما العربية وفى إنتاجنا الأدبى كثير من القصص والروايات ما يغنينا عن الاقتباس ، وخاصة إذا كان الاقتباس من هذا النوع الذى يفقد الرواية الأصلية كثيراً من عناصر روعتها وامتيازها ..

ويخيل إلى أن اقتباس عمل أدبى كبير مثل « آنا كارنينا » بصورة مقنعة ناجحة أصعب بكثير من تأليف قصة جديدة كاملة ، فتطويع مثل هذه الرواية لظروف بيئتنا وطبيعة مجتمعنا ، كان يتطلب جهوداً أكبر وإحساساً فنياً أعمق حتى يأتى الفيلم فى مستوى قريب من مستوى تلك الرائعة الأدبية الخالدة .

(١٩٦٠)

(٧)

الحوار فى « دعاء الكروان »

لا أكتب هذه الكلمة عن فيلم « دعاء الكروان » لأقرظه أو أنقده ، فقد كتب الكثير بالفعل عما حققه هذا الفيلم من تقدم لصناعة السينما لدينا سواء من ناحية قصته ، أو من نواحيه الفنية الأخرى من إخراج وتصوير وتمثيل وموسيقى .. ولكن أريد أن أسجل لهذا الفيلم حسنة أخرى كبيرة لم تلق ما تستحق من اهتمام .. لطالما تباكينا لأن السينما سلبتنا مواهب أدبية ممتازة لو أتيح لها التفرغ للأدب لقدمت لنا خيراً كثيراً .. ومن أوضح الأمثلة التى تقفز إلى الأذهان الأستاذ « يوسف جوهر » الذى يمثل إحدى علامات الطريق الهامة فى تاريخ قصتنا القصيرة ، والذى اختطفته السينما فقللت من إنتاجه الأدبى .. والحق أنى كنت واحداً من هؤلاء الحزانى المتباكين الذين يتحسرون لحرمان فن القصة القصيرة من موهبة كبيرة كموهبة يوسف جوهر .. حتى شهدت فيلم « دعاء الكروان » وهزتنى روعة الحوار الذى كتبه له ، والصدق الفنى الرائع الذى حققه فيه إلى حد يرتفع به إلى مستوى النصوص الأدبية .. فخرجت من دار السينما وأنا

معتقد أن يوسف جوهر يستطيع أن يحقق لحركتنا الفنية عن طريق السينما أضعاف ما يستطيع أن يقدمه لها عن طريق كتابة القصة القصيرة ، التي مهما اتسع نطاق قرائها ، فلا يمكن أن يصل إلى عشر معشار رواد السينما فى بلادنا .

ولو تعددت الأفلام التى يكتب حوارها بمثل هذا الاقتدار الفنى لارتفع مستوى إنتاجنا السينمائى ، ولاضطر نقاد الأدب عندنا إلى تعديل نظرتهم القاصرة إلى حوار الأفلام باعتباره عملاً حرفياً لا يمت إلى الأدب بصلة .

فتحية للأديب السينمائى يوسف جوهر .. وتهنئة صادقة لكل من اشترك فى هذا الفيلم النظيف المشرف .

(مارس ١٩٦٠)

(٨)

سيد درويش
قصيد سينمائى

شىء ما فى هذا الفيلم يحيرنى .

لقد شاهدته حتى الآن خمس أو ست مرات ــ لا أذكر بالضبط ــ ومازلت مع ذلك ــ مستعداً لمشاهدته عدة مرات أخرى . . ففيه من عناصر المتعة الفنية والصدق ما يغرى بذلك . . إنه الفيلم « سيد درويش » ، من إخراج أحمد بدرخان وبطولة هند رستم وكرم مطاوع ، ومن إنتاج « مؤسسة السينما » سنة ١٩٦٦ . وقد شاهدته أخيراً منذ أيام حين قدمه التلفزيون فى الذكرى التاسعة والخمسين لسيد درويش ، فخيل إلى أنى اهتديت إلى سبب هذه الحيرة . .

لاشك أن أبرز مزايا الفيلم أنه يقدم لنا ، فى إطار فني متقن ، سيرة مدروسة موثقة لأعظم موهبة موسيقية أنجبتها بلادنا حتى اليوم .. ويحقق ذلك بواسطة قصة محكمة مشوقة ، ولغة سينمائية متطورة ، ومنظور سياسى وإجتماعى متقدم .. بحيث يعتبر إحدى مفاخر إنتاج القطاع العام فى السينما .

يبدأ الفيلم بمنظر للبحر كتب فوقه « ١٧مارس سنة ١٨٩٢ » ، وهو تاريخ مولد سيد درويش .. ثم ننتقل إلى حى كوم الدكة بالاسكندرية لنتعرف على المعلم درويش البحر النجار البلدى ومعه بعض جيرانه وأصدقائه .. فى حالة قلق وانتظار .. وبعد قليل تطل من نافذة المنزل امرأة لتعلنه :

ـ « مبروك يا معلم درويش جالك ولد ! » .

تتابع المشاهد قصيرة سريعة وفوقها بيانات الفيلم وأسماء المشاركين فيه .. فنرى المعلم درويش يتلقى التهانى ، ثم يسرع إلى بيته ، ليطمئن على زوجته ووليدها .. ثم ننتقل إلى حفل « السبوع » ، فطقوس « الطهور » .. وهكذا .. فلا تنتهى بيانات الفيلم إلا وقد كبر الوليد وأصبح تلميذاً فى المدرسة الأولية عرف بين زملائه برخامة الصوت وحسن الأداء .

وتتوالى أحداث الفيلم لتقدم أهم الأحداث فى حياة سيد د ويش :

ـ التحق بالمعهد الدينى ، واحترف فى الوقت نفسه الإنشاد فى الأفراح والحفلات ليعول أسرته الفقيرة بعد وفاة أبيه .

ـ بدأ يتعلم العزف على العود على يد أحد العوادين ، والموسيقى الأوروبية فى الملجأ الإيطالى .

ـ اكتشف المعهد الديني احترافه للغناء ، فأنذره ثم فصله .

ـ احترف الغناء في بعض المقاهي ، ثم ضاق به ، فاشتغل فترة قصيرة عامل بناء .

ـ قصة حبه العاصفة للغانية جليلة ، بساعات صفائها الشاعرية ، ومعاركها الصاخبة ، وما تلاها من هجران طويل .

ـ اضطراره للزواج المبكر إرضاء لأهله الذين ثاروا على علاقته بجليلة .

ـ تعاقد معه الفنان أمين عطا الله على العمل بفرقته فسافر معه إلى سوريا مرتين حيث نهل من الموسيقى الشرقية الأصيلة .

ـ سمعه سلامة حجازي وأعجب به وأشاد بموهبته ، وشجعه على التلحين للمسرح .

ـ تعاقد مع نجيب الريحاني على التلحين لفرقته المسرحية ، ثم لحن لغيرها من الفرق ، ومن بينها فرقته الخاصة التي كونها في أخريات حياته ، أوبريتاته التي تربو على الثلاثين .

وقد قدم الفيلم عدداً من ألحان هذه الأوبريتات ، ولكنه أخطأ في ترتيبها التاريخي .

ـ قصة حبه الحادثة للفنانة حياة صبري التي اشتركت معه بالتمثيل والغناء في فرقته .

وجدل الفيلم مع هذه الأحداث الشخصية مجموعة أخرى من المواقف ، والأحداث الوطنية والاجتماعية :

ـ فى طفولته تدور معركة بين الأهالى وجنود الاحتلال الإنجليزى يشارك « السيد » فيها مع صديقه « حسن » بقذف الحجارة على الجنود ، ويصاب حسن برصاصة ترديه قتيلاً ـ هذه الواقعة كانت بحاجة إلى تنمية وترديد كعامل فى إذكاء روح الكراهية فى نفس « السيد » نحو الإنجليز والاحتلال .

ـ فى طفولته أيضاً صحبه منشد ضرير من أبناء كوم الدكة إلى أحد المسارح ليستمعا إلى خطاب الزعيم « مصطفى كامل » الذى استهله بقوله :

« بلادى بلادى لك حبى وفؤادى » .. وهو مطلع نشيده الشهير الذى أصبح الآن نشيدنا القومى ، وكان على الفيلم أن يهتم به أكثر ، ويوضح كيف استوحى كلماته من خطاب مصطفى كامل ، وظروف تلحينه له ، ولا يكتفى بتقديمه على ألسنة المتظاهرين فى ثورة ١٩١٩ .

ـ فى شبابه اشترك فى معركتين مع الجنود الإنجليز ، الأولى حين تعرضوا لجليلة ومعلمتها ، فتصدى لهم ، وضربهم ، وقاد العربة الحنطور التى تركبها جليلة ومعلمتها وابتعد بهما عن الخطر ، وأوصلها إلى بيتهما .

والمعركة الأخرى حين استوقفه جندى إنجليزى مسلح ، وأهانه

وحاول سلب نقوده ، فضربه « روسية إسكندرانى » ، وفر هارباً إلى أقرب بيت ، حيث تعرفت عليه حياة صبرى ، وخبأته ، فكانت بداية قصة حبهما .

ـ دعى ـ اثناء الحرب العالمية الأولى « ١٩١٤ ـ ١٩١٨ » ـ لإحياء حفل زفاف ابن عمدة بأحدى القرى ، حيث شهد الجنود يقتادون الشبان قسراً ليشاركوا بالعمل فى الجيش الإنجليزى ، ويغتصبون بهائم الفلاحين ومحاصيلهم للغرض نفسه ، فغضب ورفض الغناء و« البلد كلها فى مأتم » ، واستوحى من هذا الموقف أغنيته الصادقة « آه يا عزيز عينى والسلطة أخدت ولدى » ..

ـ شارك فى مظاهرات ثورة سنة ١٩١٩ بنفسه وبأناشيده التى حفظها الشعب ورددها مسلموه ومسيحيوه فى وحدة وطنية لا تنفصم .

ـ ضمّن مسرحياته الغنائية عديداً من الأناشيد الوطنية والأغانى النقدية الساخرة ، مما أزعج السراى والإنجليز ، فهددوه وأنذروه ، ثم أوقفوا تمثيل أوبريت « العشرة الطيبة » بالقوة ..

ـ حين علم بعودة سعد زغلول من منفاه سنة ١٩٢٣ سافر إلى الاسكندرية ليحفظ تلاميذ المدارس نشيده « مصرنا وطننا .. سعدنا أملنا » .. ولكنه توفى قبل أن يشترك فى استقبال الزعيم العائد ..

* * *

تتمثل أهم عيوب الفيلم فى ضعف تنفيذ مشاهد المجموعات

وفقرها ، وهو عيب تشترك فيه جميع أفلامنا الوطنية والتاريخية بلا استثناء تقريباً ، وهذا ينطبق أيضاً على مشاهد « الأوبريتات » المسرحية .. ثم الافتعال الغالب على المعارك مع الجنود الإنجليز ، وتأثرها بأفلام المغامرات الأمريكية .

ولكن يظل الفيلم عملاً فنياً محترماً جديراً بالتقدير . من أهم من شاركوا فى نجاحه الراحلان سامى داود ومحمد مصطفى سامى اللذان اشتركا فى كتابة السيناريو والحوار ، ومن المآخذ الهينة التى وقعا فيها ـ بالاضافة إلى ما ذكرنا ـ مبالغتهما فى اللهجة السكندرية واستخدام كلمة « أيوّه » بصورة بعيدة عن الواقع ، وكذلك قول « السيد » وهو يودع أهله قبل سفره إلى الشام عن المولود الذى تنتظره زوجته :

ـ « إن كان ولد سموه محمد .. وإن كانت بنت سموها انتم » . مما يشى بموقف رجعى متخلف ليس فى كل ما كتب عن السيد درويش سند له ..

ووفق الفنان عبدالفتاح البيلى فى تصميم ديكورات واقعية ملائمة تماماً للمرحلة التاريخية ، مع لمسة جمالية لا تخطئها العين .. وبلغ توفيقه مداه فى تصميمه للحارة بحى كوم الدكة ، حتى ليخيل إليك أن المناظر صورت فى الواقع لا داخل الاستديو .. من هناته الصغيرة ـ أن خطوط اللافتات ـ « بار السبع بنات » ، « مسرح دى بارى » ، « قهوة السعادة » .. وغيرها ـ كلها مكتوبة بخط واحد متشابه ، وآثار

الجدة بادية عليها ، حتى ليخيل إليك أن الخطاط قد انتهى من كتابتها قبل التصوير مباشرة ..

وأشرف على ألحان الفيلم ووضع موسيقاه التصويرية الفنان القدير الدارس عبدالحليم نويرة .. كنت أفضل لو استوحى كل الموسيقى التصويرية من ألحان السيد درويش فى معزوفة واحدة شبه متصلة تتناسب مع إيقاع الفيلم وشاعريته .

* * *

أدت هند رستم دور « جليلة » ببراعة نادرة واندماج تام ، فقدمت أفضل أدوارها وأرقها على الاطلاق ، بالرغم مما يشوبه من عنف الانفعالات وصخبها .. وناجزها كرم مطاوع بحرفية وتفوق بالرغم من عدم مطابقة تكوينه الجسمانى لما عرف من ضخامة السيد درويش وقوة ملامح وجهه .. وإن شاب هذا التفوق لحظات من الأداء المسرحى المبالغ فيه ، كما فى مشهد احتسائه لماء القلة قبيل وفاته ..

وشارك فى تحقيق هذا النجاح عدد من ممثلينا الموهوبين اختير كل منهم للدور المناسب له ، من أهمهم : ناهد سمير ، وفتوح نشاطى ، وأمين الهنيدى ، وفاطمة عمارة ، وزيزى مصطفى - وحسن عبدالسلام .. وهانى شاكر ، وكان وقتها طفلاً صغيراً .

* * *

ويبقى سبب الحيرة التى أشرت إليها فى مستهل الحديث ، وخيل إلىَّ

أنى اهتديت إلى سببها أخيراً .. وكان ذلك حين توقفت عند مشاهد البحر فى الفيلم ، وهى ثلاثة : فى بدايته ، وفى وسطه ، وعند نهايته وكلها تصور البحر فى حالة سكون وهدوء ، فقد أخذت داخل « الميناء الشرقية » بالاسكندرية ، ولو انتقلت « الكاميرا » بضعة أمتار خارج هذه الميناء المحاطة بالأسوار الحجرية العالية من كل جانب ، لوجدت بحر الأسكندرية الحقيق الطليق ، بأمواجه العالية وتياراته المصطخبة وهى ـ فى اعتقادى ـ أصدق تعبيراً عن حياة السيد درويش المضطربة ، وتكوينه النفسى القوى العنيف ، وموسيقاه الصادقة الهادرة .

لماذا فضل المخرج البحر الهادئ الساكن على الآخر المضطرب المصطخب . أرجح أن السبب فى ذلك يرجع إلى طبيعته هو ، وما عرف عن طباعه من هدوء ورقة ودماثة ، فالعمل الفنى مهما كانت درجة موضوعيته لابد أن يعكس قدراً من طبيعة مبدعه ومزاجه .

وأفلام بدرخان يغلب عليها الطابع الرومانسى الهادئ ، عاكسة بذلك قدراً من مزاجه ونظرته الخاصة للحياة ، وهو نفس الطابع الغالب على فيلم « سيد درويش » ، بالرغم من مواقف العنف المفتعلة التى أشرت إليها .. انه أشبه « بالقصيد السيمفونى » فى الموسيقى الذى تغلب عليه الرقة والشاعرية والتعبيرات الرومانسية .. مع أن حياة سيد درويش الحافلة بعوامل الاضطراب والصراع الخارجى والداخلى كانت

بحاجة ـ فى رأيى ـ إلى سيمفونية عالية النبر صاخبة الإيقاع تصطرع فيها المواقف والمشاعر والشخصيات كاصطخاب الموج فى عرض البحر .. ولعل هذا هو سر الحيرة التى كانت تنتابنى كلما شاهدت هذا الفيلم بالرغم من إعجابى الشديد به .

يظل فيلم « سيد درويش » فيما أرى ـ واحداً من أرق أفلامنا وأكثرها امتاعاً وتوفيقاً .. فليكن هذا المقال تعبيراً جديداً عن الاعجاب القديم بموسيقى سيد درويش العظيمة ، وبفن الرائد السينمائى الكبير أحمد بدرخان واخلاصه .. فقد مرت ذكراهما بنا منذ أيام .. دون حفاوة أو التفات كالعادة .. ! !

(سبتمبر ١٩٨٢)

(٩)

« قاهر الظلام »

قهرته « أجروميّة » السينما التجارية ! !

للسينما المصرية دور خطير فى توجيه حياة الشعب العربى وصياغة وجدانه ، لايمكن أن يستهين به إلا من يجهل مدى انتشارها وقوة تأثيرها بين جماهير الشعب العاملة غير المتعلمة بالدرجة الأولى ، وبخاصة فى نماذجها التافهة الرديئة ، ومازالت تمثل ـ للأسف ـ الكثرة الغالبة من إنتاجنا ..

وتزداد أهمية هذا الدور حين نتذكر نسبة الأمية العالية المتفشية فى الوطن العربى ، مع تدنى مستوى الوعى الثقافى والفنى بشكل عام .. وقد بحت أصوات المثقفين على مستقبل هذا الشعب فى الدعوة للارتفاع بمستوى ما نقدمه من أفلام ، باعتبارها وسيلة تثقيف جماهيرية محببة ، وعدم تركها فى أيدى تجار عابثين لاهم لهم سوى تحقيق أكبر قدر من الربح ولو على حساب كل القيم والمثل .. وضرورة اتجاهها لتصوير صفحات من تاريخ نضالنا السياسى والفكرى بدلاً من تمجيد الراقصات والساقطات ..

من هنا كان شوقى الشديد لمشاهدة فيلم «قاهر الظلام» عن قصة حياة د . طه حسين .. باعتباره تحولاً هاماً نحو هذا الاتجاه الجاد .. ولكن يبدو انى كنت مسرفاً فى التفاؤل .. فقد سيطرت العقلية التجارية المتعجلة على العاملين فى الفيلم فإذا به صورة مهزوزة مشوهة لحياة الكاتب الكبير ونضاله ..

يركز الجزء الأول من الفيلم على إصابة «طه» الطفل بعاهته ، ثم تقدم بيانات الفيلم وأسماء العاملين فوق صورة ثابتة للطفل والحلاق يصب فى عينيه سائلاً كاوياً بأسلوب يثير التقزز والقرف أكثر مما يثير الحزن والأسى .. وقد يكون هذا مفهوماً ومبرراً لوحدث ربط بين إصابته بالعاهة وتولد قوة الإرادة والتحدى فى نفسه .. حتى استطاع أن يقهرها وينتصر عليها .. ولكن شيئاً من هذا لم يحدث ، فلم نر الطفل إلا عابثاً ، أو منصتاً للراوى ، أومثيراً لضحك إخوته وألم أمه وأبيه ، حين يغمس لقمته فى الطبق بكلتا يديه .

ورغم أهمية سنوات الدراسة الثمانى بالأزهر فى تكوين شخصية طه حسين ، فقد عبرها الفيلم بسرعة خاطفة ، خوفاً من اعتراضات رجال الأزهر فيما سمعت .. ويصدق هذا أيضاً على مرحلة الدراسة بالجامعة المصرية والاتصال بلطفى السيد والشيخ جاويش ، وعلى المرحلة الأخيرة التى اصبح فيها أستاذاً بكلية الآداب وعميداً لها ، فمستشاراً

لوزارة المعارف ، ثم وزيراً يعمل على نشر التعليم المجانى بكل وسيلة ممكنة .

* * *

المرحلة الوحيدة التى فصلها الفيلم وأفاض فيها هى مرحلة دراسة طه حسين فى فرنسا ، وقصة حبه لزميلته الفرنسية «سوزان» وزواجه بها .. وهى مرحلة هامة بلاشك فى حياة طة حسين ، ولكن ليس بالدرجة التى تجعلها تشغل أكثر من نصف الفيلم .. كما أن أهميتها ليست فى المواقف العاطفية والمناظر السياحية التى أسرف الفيلم فى عرضها ، بل فى الأساتذة الذين تتلمذ عليهم طه حسين والمناهج الفكرية التى تعلمها ، وهو ماكاد الفيلم أن يتجاهله تماماً .. لينشغل بتقديم مشاهد فكاهية مفتعلة اضطلع ببطولتها حمدى أحمد فى دور شقيق «طه» الذى رافقه فى سفرته الأولى إلى فرنسا ، ويحيى الفخرانى فى دور زميله معتاد الرسوب .. فلم يكن للاثنين عمل خلال هذا الجزء الطويل من الفيلم سوى التنافس فى التهام الطعام ومطاردة الفتيات بأسلوب شديد السذاجة والهمجية .

فى مشهد نرى «حمدى» مستلقياً على الأرض فى إحدى الحدائق العامة وبين أحضانه فتاة يختفى بها وراء الأشجار ، ثم يرفع رأسه ليرد على شقيقه بكلمتين ، ويعود للاختفاء ليستأنف ما بدأه .. وفى آخر نراه يعانق فتاة أخرى فى المحطة والقطار يتهيأ للتحرك ، ويظل يقبلها بنهم وإلحاح وكأنه يلتهم طبقا من «الفتة» !

هذان المشهدان مثلاً لمشاهد أخرى عديدة فى الفيلم لاصلة لها بالواقع ولا بموضوع الفيلم ، بل أقحمتها عليه «أجرومية» السينما المصرية التجارية التى تعتبر الفكاهة والجنس عاملى الرواج والربح المضمونين .. حتى ولوكان موضوع الفيلم هو حياة أعظم أدباء الجيل .

* * *

وتضمن الفيلم مشاهد مبتورة ـ كالجملة الناقصة ـ لاتوصل معنى مكتملاً .. منها مشهد هتاف الطلبة بسقوط الوزير الأعمى ، ثم قوله لهم : «أحمد الله أنى أعمى لكى لاأرى وجوهكم ! .»

لماذا ثار الطلبة على طه حسين ؟ .. هل كانوا محقين فى ثورتهم أم مخطئين ؟ .. وهل هتفوا بسقوطه من تلقاء أنفسهم أم حركتهم قوى معادية لطه ومواقفه المتحررة ؟ .. الفيلم لايوضح شيئاً من ذلك .

وفى أول محاضرة ألقاها طه حسين على طلاب كلية الآداب طلب خريطة لليونان ، فتساءل طالب : ماذا سيفعل بالخريطة (يقصد وهو ضرير) .. وانتهى المشهد دون أن ندرك ما فيه من تحدى طه حسين لعاهته ، وكيف تدرب ساعات طويلة على خريطة بارزة ليفهم طبيعة جغرافية بلاد اليونان وتضاريسها ، ومن ثم استطاع أن يشرحها على الخريطة (غير البارزة) بدقة أذهلت طلابه المبصرين .. لم نر شيئاً من هذا كله .

ولم يخل الفيلم من أخطاء تاريخية وغير تاريخية منها :

*عند التحاقه بالأزهر قال له أحد السعاة : ادخل يا أعمى ! .. والعبارة فى « الأيام » منسوبه لأحد الممتحنين ، وفرق كبير بين الموقفين ووقع كل منها فى نفس الفتى وأخيه .

* يبحث طه حسين عن مطبعة « بالوظة » لطبع رسالة الدكتوراه الأولى التى حصل عليها سنة ١٩١٤ ، ثم نراها تطبع على آلة حديثة لم تظهر إلا فى السبعينيات .

* يتهيأ فوق ظهر السفينة المتجهة به إلى فرنسا لخلع زى الأزهر وارتداء الحلة لأول مرة ، ثم نراه فى مشهد سابق زمنياً وقد ارتدى الحلة بالفعل .

* ظهر مرتين يستخدم طريقة « برايل » فى القراءة الخاصة بالمكفوفين ، رغم أنه نص على أنه كان ينفر من هذه الطريقة ويعتمد على القرّاء .

* تمسك البطلة كتاباً تقرأ شعراً والصفحتان المفتوحتان أمامنا يشغلها رسم بلا كتابة .

* بعد حصول طه حسين على الدكتوراه من السوربون سنة ١٩١٨ صحبته زوجته إلى دار الأوبرا ، فإذا بنا نشاهد بين روادها « البيجوم أغاخان » والمليونير « أوناسيس » كما عرفناهما فى السبعينات ! !

* بعد أن تولى الوزارة سنة ١٩٥٠ ظهر شخص يحدثه عن اعتزام

« ثروت باشا » على الاستقالة ، وكان قد توفى منذ سنوات بعيدة .

* فإذا كانت كل هذه الأخطاء تحدث فى فيلم يعالج حقبة قريبة من تاريخنا ، فأى أخطاء يمكن أن ترتكب لو صورنا العصر العباسى مثلاً !

* * *

وتجاهل الفيلم أحداثاً ومواقف تركت أعمق الآثار فى شخصية طه حسين وأصبحت جزءاً من تاريخ فكرنا بحيث لا يمكن فهم حياة طه حسين دون التعرض لها .. كخلافاته الحادة مع أساتذته بالأزهر ، وتتلمذه على الشيخ سيد على المرصفى ، وحملته العنيفة على « المنفلوطى » ثم « شوقى » .. وأهم من ذلك أزمة كتابه « الشعر الجاهلى » .. وغير ذلك .. ورغم هذه الحرية التى أتاحها كاتبو السيناريو لأنفسهم فقد عجزوا عن إقامة بناء درامى متماسك الحلقات .. علمت أنهم عملوا منفصلين لا متعاونين .. فأدخل صبرى موسى تعديلات على نص ماكتبه د . رفيق الصبان ، ثم أعاد سمير عبدالعظيم كتابة السيناريو وحده .. أما المراجعون الكبار : توفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ ، ويوسف جوهر ، وإبراهيم الوردانى .. فقد مروا على السيناريو مرور الكرام قبل أن يتخذ شكله الأخير ، ولم يؤخذ بمعظم ملاحظاتهم ، فقد كان الهدف استخدام أسمائهم فى الدعاية للفيلم أكثر فى الإفادة من خبراتهم ..

والنتيجة مجموعة من المشاهد المتفرقة لايربط بينها سوى شخصية البطل .. أما بقية الشخصيات ـ باستثناء البطلة الفرنسية وبدرجة أقل الشقيق الأزهرى ـ فلم تحظ بالدراسة والاهتمام الضروررين فبدت جميعاً هشة بلاقوام وأهدرت فى أدائها طاقات ممثلين كبار قادرين مثل زوزو حمدى الحكيم ، حسن مصطفى ، عبدالعليم خطاب ، شوقى بركة ، سلامة إلياس .. وغيرهم .. فى حين استطاع حسين الشريينى أن يؤكد قدراً ضئيلاً من امكاناته الأدائية الكبيرة فى دور الشقيق الأزهرى ، ووجهت كل قدرات حمدى أحمد للاضحاك المفتعل كما ذكرنا ، وظل يحيى الفخرانى يبحث عن دور يؤديه .

وزاد من ضعف الشخصيات وعدم إقناعها ركاكة الحوار الذى وضع على ألسنتها وافتعاله فى معظم المشاهد .

* * *

وكان اختيار الممثلة الفرنسية المجهولة « يولند فوليو » لأداء دور « سوزان » موفقاً إلى حد بعيد ، خاصة وأنه خال من مواقف الانفعال العنيفة ، فأدته ببساطة ودون تكلف ، وكانت ملامحها الرقيقة المعبرة من أهم عناصر نجاحها .. أما محمود ياسين فقد بذل جهداً كبيراً فى محاولة تقمص شخصية عميد أدبنا ، وكان موفقاً ومقنعاً بشكل عام

لولا وقوعه فى خطأين أساسيين أولهما حرصه على إظهار عاهته بمد يديه يتحسس بهما ما أمامه فى مشاهد عديدة وكل من عرف طه حسين لاحظ أنه كان يتصرف دائماً بطريقة عادية تنسيك عاهته بحيث لا يكاد يلحظها من لا علم بها .
والخطأ الثانى الذى ارتكبه محمود ياسين فى تجسيده لشخصية طه حسين هو تجهمه معظم الوقت مع أن الرجل كان من أصفى الناس دعابة وأكثرهم سخرية وابتساماً .. ولـذلك أحسست فى مشهد شراء الورد لسوزان أن « محمود » قد بلغ قمـة توفيقـه فى الإقتراب من طبيعـة طه حسـين كما عرفناه .

* * *

وأعلم بعد هذا كله أن تقديم فيلم جيد عن حياة كاتب عظيم كطه حسين ليس بالأمر الميسور فى مثل ظروفنا الفكرية والفنية الراهنة ، فالترمت مازال يعشش فى كثير من العقول ، والمحظورات كثيرة والحساسيات أكثر .. وهو فى النهاية ليس عمل منتج فرد ، بل لابد أن تتضافر لإنجاحه عناصر وهيئات ثقافية عديدة تجند له كل خبرتها وامكانياتها المادية .

فإذا كان المنتجان سعد شنب وفؤاد جمجوم قد اختارا الاقدام على هذه المغامرة وحدهما فلاشك أنهما يستحقان التحية والتقدير مهما كانت

الدوافع والنتائج .. ولكن الأعمال الفنية ـ لسوء الحظ ـ لاتنجح بالنيات الحسنة وحدها .. بل لابد من عمل شاق مضن لتجاوز الصعوبات وتخطى العقبات مع الالتزام بالصدق للواقع والأمانة للتاريخ .. وإذا كان العاملون فى هذا الفيلم ـ وعلى رأسهم المخرج عاطف سالم ـ لم ينجحوا فى تخطى كل العقبات ، فحسبهم أنهم ساروا خطوة على الطريق الصحيح .. وأملنا أن يكونوا قد أفادوا من تجربتهم ما يجعل خطواتهم القادمة أكثر ثباتا ونجاحاً .. وأن يجدوا من تشجيع الدولة وأجهزة الثقافة ودعمها ما يمكنهم من المضى على نفس الطريق ، فلا يكون «قاهر الظلام» أول وآخر محاولة فى هذا الاتجاه الخصب .. النافع .

(مارس ١٩٧٩)



(١٠)

« حدوتة ــ غير ــ مصرية »

تعمدت تأجيل كتابة هذا المقـال حتى ينتهى عرض فيلم « حدوتة مصرية » وهو فيلم مصرى جيد ، اعتبرته مع كثيرين غيرى ، أفضل أفلام ١٩٨٢ .. ومن ثم لم أرد أن أسيء إليه بأى صورة من الصور .

كذلك كان لابد أن أنتظر حتى تهدأ الضجة التى أثارها « يوسف إدريس » حول تشويه « يوسف شاهين » لقصته ، واقحام سيرته الذاتيه عليها ، وعدم ابراز اسمه باعتباره مؤلف القصة الحقيقى ،وليس واضع فكرتها الأساسية .. فقط .. لكيلا يفيد أى منهما مما سأكتبه ، وأنا من أشد المعجبين بفنهما ، ولاأحب أن يزج بى فى الخلاف الناشب بينهما ، خاصة وأنا لاأملك الأسانيد الضرورية للفصل فى هذا الخلاف ..

وإعجابى باختيار يوسف شاهين لموضوعات أفلامه وحرصه على إبراز الجوانب الاجتماعية فى هذه الموضوعات ، وجرأته فى اقتحام

بعض القضايا السياسية المعاصرة واتخاذ موقف متقدم تجاهها ، بالإضافة إلى حرفيته السينمائية البارعة المتطورة .. كل ذلك لا يمنعنى من أن ألاحظ أنه جنح فى أفلامه الأخيرة ، ابتداء من « عودة الابن الضال » إلى نوع من تأكيد أستاذيته الحرفية ، وبراعته فى الانتقال من مشهد لآخر ، وفى تحديد جماليات « الكادرات » والألوان والإضاءة الى آخر ذلك ، بصورة أوقعته فى الكثير من الغموض والإغراب قد يرضى عنه السينمائيون والنقاد المتخصصون ، وحكام المهرجانات الدولية .. ولكنه لا يمكن أن يجد له صدى فى نفوس جماهير السينما العريضة فى بلادنا .. وقد تأكد لى صدق ذلك من تعليقات جمهور المشاهدين على أفلامه الثلاثة الأخيرة ، ومغادرة بعضهم للصالة قبل انتهاء العرض ..

وفى اعتقادى أن انشغاله بتقديم سيرة ذاتية لحياته فى فيلميه الأخيرين يمثل ترفاً فنياً لا تحتمله ظروف السينما المصرية ، خاصة وأنه ينتمى - كما أوضح الفيلمان - إلى أصول غير مصرية ، تعيش على هامش المجتمع السكندرى ، أو على الأقل تمثل فئة ضئيلة من أبنائه ، الذين أتيح لهم الالتحاق « بكلية فيكتوريا » وإكمال دراستهم بالخارج ومن ثم فمن الصعب أن يتجاوب جمهور السينما العريض مع شخصيات من ذلك الطراز ،لا تمثله ، ولم تعش تجاربه ومعاناته ، بالرغم من كل ما أضفاه عليهم

« يوسف شاهين » من لمسات إنسانية ، وأزمات اقتصادية ..

ولايمكن الاحتجاج بأفلام السيرة الذاتية التى أخرجها سينمائيون كبار « كايليا كازان » وغيره ، لاختلاف ظروف السينما العالمية عن ظروف السينما عندنا ، من ناحية الثراء والتنوع وعدد الأفلام ، مما يسمح لهم بمثل ذلك « الترف الفنى » وكل أنواع النزوات والتجارب الذاتية وغير الذاتية .. بالإضافة الى أن أحدا من كبار المخرجين لم يفكر فى انتاج فيلم عن حياته إلا بعد أن تقدمت به السن ، وتكاثرت أفلامه واضافاته ، بحيث أصبحت حياته تهم المشاهدين ، ويرغبون فى التعرف على تفصيلاتها .. وهو ما لا يمكن أن ينطبق على « يوسف شاهين » مع كل تقديرنا له .. لذلك كان أفضل أفلامه حتى الآن ـ فى رأيى على الأقل ـ هما « الأرض » و « العصفور » لأنهما عالجا قضايا إنسانية عامة تهمنا جميعا ، ولأن الحرفية الفنية فيهما لم تصل إلى درجة الغموض والإلغاز ، بحيث يصعب متابعتها على غالبية المشاهدين ، وهو الخط الذى نرجو أن يعود إليه المخرج الكبير فى أفلامه التالية ليسهم بدوره الإيجابى فى تطوير السينما المصرية والتأثير الواعى فى جماهيرها العريضة ، فذلك أهم بكثير من الفوز بإحدى جوائز المهرجانات الدولية .. بل لعله الطريق الطبيعى غير المتعجل للفوز بهذه الجوائز .

***

يدور فيلم « حدوته مصرية » داخل نفس المخرج أثناء إجراء عملية جراحية خطيرة فى قلبه ، ويتخذ شكل محاكمة للطفل المتمرد الذى

كانه ذات يوم .. وفى بعض المشاهد نرى ذلك الطفل يعود فى دماء المخرج متجها نحو قلبه فنتذكر على الفور فيلماً أمريكياً عرضه التليفزيون منذ بضعة أشهر ، ويدور كله داخل جسم إنسان ، حيث تجرى معارك طاحنة داخل عروقه بين كريات الدم والفيروسات ، تستخدم فيها مختلف الأسلحة .. وكان اسمه على ما أذكر « رحلة العجائب »

ولا أشك فى أن يوسف شاهين قد شهد هذا الفيلم وتأثر به فى مشاهد إبحار الطفل داخل عروق البطل أثناء العملية الجراحية ..

وتدور محاكمة الطفل داخل القفص الصدرى للمخرج وتستدعى أثناءها أهم الشخصيات المؤثرة فى حياته ، ومن بينها أمه وأخته وزوجته ، وتنشب بينهن مشاجرة صاخبة يتبادلن خلالها الاتهامات .. فلا أملك إلا أن أتذكر مسرحية قصيرة عنوانها « أغوار الروح » ألفها الكاتب الروسى « نيكولا أفرينوف » فى مستهل القرن ، وتدور هى الأخرى داخل صدر إنسان ، وتتخذ شكل المحاكمة للبطل والشخصيات الرئيسية المؤثرة فى حياته ، وهما الزوجة والعشيقة ، وتنشب بينهما مشاجرة حادة أيضا ..

تبدأ المسرحية بأستاذ فى كلية الطب يشرح للمشاهدين أن النفس الإنسانية تنقسم إلى ثلاث قوى : العقل ، والعاطفة واللاوعى ، والصراع بينها يدور داخل صدر الإنسان ، ويرسم الأستاذ على سبورة أمامه رسماً توضيحياً لصدر الإنسان يوضح فيه مكان القلب ، وتحيط

به الرئتان ، وخلفهما العمود الفقرى ، تتفرع منه الضلوع ، ويعلوه العقل الذى يتصل ببقية أجزاء الجسد ، بأسلاك كأسلاك التليفون هى الأعصاب .. ويضيف الأستاذ : أن هذا هو هيكل المسرح الذى تتحرك داخله قوى روح السيد « ايفانوف » ، أو نفوسه الثلاث ، وهو رجل طويل القامه عصبى المزاج ، يجلس الآن يحتسى الخمر بأحد الملاهى الرخيصة ..

ويخرج الأستاذ ، ليرتفع الستار عن نفس المشهد الذى رسمه على السبورة ، ونرى نفوس البطل الثلاث يجسدها ثلاثة ممثلين .. ممثل النفس الثانية « العاطفة » يرفع سماعة التليفون ليدعو البطل الى احتساء المزيد من الخمر للتغلب على ضيقه والطنين الذى يسمعه فى أذنيه ويحذره ممثل النفس الأولى من ذلك خوفاً على قلبه الذى نراه منهكاً مضطرب الخفقات حتى ليكاد يتوقف .

يسارع ممثل النفس الأولى إلى التليفون وينصح السيد « ايفانوف » بتناول قرص « بروميد » ويرشده الى مكانه ، فتنتظم خفقات القلب ..

أما ممثل النفس الثالثة « اللاوعى » فهو مستغرق فى النوم طوال المسرحية ، وقد أراح رأسه فوق حقيبة سفر .. ويقول ممثل النفس الثانية عنه إنه لو استيقظ لقضى عليهم جميعا ثم يتجه ممثل العقل الى البطل محاولاً إقناعه بعدم التخلى عن زوجته وابنه فى سبيل تلك المغنية اللعوب التى أغرم بها .. فيتصدى له ممثل النفس الثانية مدافعا عن ذلك الحب ، ويقدم المغنية فى أبهى صور الجمال ، فيتقدم ممثل النفس

الأولى ويمسح المساحيق عن وجهها ، ويجردها من شعرها المستعار ، وينزع طاقم الأسنان من فمها فإذا بها عجوز شوهاء غير جديرة بالحب ثم يخرج ليعود بالزوجة فى صورة ملائكية تفيض بالرقة والحنان ، وهى تحمل طفلها الصغير وتغنى له .. فإذا بممثل النفس الثانية يدفعها الى الخارج ، ثم يعود بها فى صورة أخرى قبيحة لاتكف خلالها عن سباب زوجها وتحقيره .. مدافعا بذلك عن حق الزوج فى هجرها إلى المطربة الفاتنة التى تعود الآن فى أبهى صورها .. كما تعود الزوجة فى صورتها المثالية .

وتنشب معركة بين الزوجة والحبيبة ـ لاحظ أن الأحداث كلها تدور داخل صدر البطل ـ وتجرد كل منهما الأخرى من شعرها المستعار وطاقم أسنانها . ويشترك ممثلا النفسين فى المعركة ، فتضطرب أجهزة الجسد ، وتهتز أسلاك أعصابه ، وتزداد خفقات القلب وتتسارع ..

وتحسم المغنية المعركة بالخروج بعد أن تأكدت أن السيد « ايفانوف » لم يعد يملك مالاً ينفقه عليها .. فيدعوه ممثل النفس الثانية فى التليفون الى إطلاق الرصاص على نفسه . فيفعل .. ونسمع دوى طلق نارى قوياً كالرعد ، ويظهر ثقب هائل فى القلب ، تنفجر منه الدماء أنهاراً .. فى حين يدخل « محصل تذاكر » ليوقظ ممثل النفس الثالثة قائلاً ـ « يجب أن تغير هنا .. ستحل فى جسد « إيفانوف » ، آخر »..

فيحمل ممثل النفس الثالثة حقيبته ويتبع المحصل إلى الخارج ويسدل الستار .

* * *

لقد ترجمت هذه المسرحية الى اللغة العربية سنة ١٩٦٠ ، وأذاعها « البرنامج الثانى » بالإذاعة عدة مرات ، ثم نشرتها جريدة « المساء »

عام ١٩٦١ ، فهل سمعها يوسف إدريس ، أو قرأها فى ترجمتها العربية ، أو فى إحدى ترجماتها الانجليزية .. وتأثر بها فى صياغة فكرة « حدوته مصرية » .. أم أن الأمر لايعدو أن يكون مجرد توارد خواطر غريب بين الكاتبين ؟ !

كلا الأمرين جائز ، ولايملك الاجابة القاطعة سوى يوسف إدريس نفسه ..

(يناير ١٩٨٣) .



(١١)
قبل أن تصبح « أهل الكهف »
فيلماً من إخراج حسن الإمام

بشرتنا الصحف اليومية فى الأسبوع الماضى أن السيد وزير الدولة للثقافة قد قرر عودة القطاع العام إلى الإنتاج السينمائى فى حدود أربعة أفلام ضخمة ذات مستوى وميزانية لايقوى عليهما منتجو القطاع الخاص .

وهو قرار حكيم بلا ريب نرجو أن يكون له أثره الطيب فى الارتقاء بمستوى انتاجنا السينمائى ، والحد من مد الهزل والهبوط الغالب على كثرة أفلامنا . فما أكثر ما طالبنا بأن تقوم أجهزة الثقافة بدور ، أكثر فاعلية وإيجابية ، ولا تكتفى بدور المتفرج ، وأحيانا المشارك ، فى الهبوط المشين الذى لحق بفنوننا خلال السنوات الأخيرة .

فإذا كنا نؤمن بحرية الفنان المطلقة فى الابداع دون قيد إلا من ضميره وموهبته وحبه لبلاده ، فاننا نؤمن بنفس القدر بضرورة الحد من حرية تجار الفن ومزيفيه وبخاصة فى ظل انكماش أنشطة القطاع العام فى مختلف المجالات الفنية ، وتواطئه معهم أحيانا .

وقد ذكرتنا جريدة « الجمهورية » بعد أن زفت البشرى السابقة ، بأن « القطاع العام قد توقف عن الانتاج » منذ أوائل عام ١٩٧٣ بعد الخسائر الضخمة التى وصلت الى ملايين الجنيهات ، وتناولتها تحقيقات المدعى الاشتراكى حتى وقت قريب » .

ولما كان الإنسان هو الحيوان الوحيد الذى يستطيع – وينبغى – أن يفيد من تجاربه السابقة ، ولما كنا شديدى الحرص على أن تثمر تجربة القطاع العام فى السينما ، وفى كل مجال آخر وأن يفيد من أخطائها ، ويطور نفسه ، لمصلحة غالبية الناس ، ونرى فى ذلك الحل الوحيد ، للخروج من عنق الزجاجة الضيق الذى وضعنا فيه المستغلون والمستثمرون وتجار الأقوات والفنون ، فإننا نسأل وبإلحاح .

– ماذا تم فى تحقيقات المدعى الاشتراكى وغيرها من التحقيقات العديدة التى سبقتها حول تجربة القطاع العام فى الانتاج السينمائى والخسائر الضخمة التى صاحبتها ؟ إننا لم نسمع أن أحداً أدين ، أو أن مسئولاً جوزى ولو حتى « بلفت نظر » .

فكيف نعرف أننا استفدنا من أخطاء تجربتنا السابقة ؟ .. وكيف نضمن ألا تكرر الأخطاء والخسائر ؟ .. وكيف نثق فى أن الذين تسببوا فى هذه الخسائر وأسلموا أموال الدولة لمنتجى القطاع الخاص واشتروا مئات القصص غير الصالحة من الأصدقاء والأتباع ومحررى صفحات المنوعات بالصحف .. لن يفعلوا ذلك مرة أخرى ؟ !

هذه الأسئلة يجب أن نعرف إجابات واضحة ومحددة لها قبل أن نصرف مليماً واحداً من أموال الشعب على الانتاج السينمائى ..

* * *

ويمضى الخبر الذى استثار هذا المقال ليقول ان وزير الدولة للثقافة قد وقع اختياره على مسرحية « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم لبداية نشاط القطاع العام فى السينما ، وأنه عهد إلى حسن الأمام باخراجها ..

وأرجو أن تكون الفرصة ما زالت سانحة لمناقشة هذين الاختيارين مناقشة موضوعية لاهدف لها إلا ضمان نجاح التجربة واستمرارها ..

وابتداءً لست ممن يستهينون بادب توفيق الحكيم ، أو يقللون من اثره العميق فى فكرنا ومسرحنا وأدبنا بل لعلى – على العكس – متهم من بعض الزملاء بمغالاتى فى تقدير قيمته ..

ولست كذلك ممن يجهلون أهمية مسرحيته الرائدة « أهل الكهف » ومكانتها بالنسبة لأدبنا المسرحى ، وكيف أشاد بها عند ظهورها فى كتاب سنة ١٩٣٣ رواد الفكر والأدب فى مصر ، ومن بينهم العقاد ، والمازنى ، ومصطفى عبد الرازق .. وطه حسين الذى قال عنها :

« لا أتردد فى أن أقول إنها أول قصة وضعت فى الادب العربى ، ويمكن أن يقال إنها أغنت الأدب العربى وأضافت ثروة لم تكن له ، ويمكن أن يقال أنها رفعت من شأن الأدب العربى وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية الحديثة والقديمة .. » .

غير أن أهمية المسرحية وامتيازها لايعنى بالضرورة صلاحيتها للانتاج السينمائى ، وبصفة خاصة فى مثل ظروفنا الثقافية والسياسية الراهنة .

لقد كانت أول مسرحية قدمتها الفرقة القومية عند افتتاحها فى ديسمبر سنة ١٩٣٥ ، وأخرجها واضطلع ببطولتها الرائد زكى طليمات عقب عودته من بعثته الباريسية ، ولكن نصيبها من النجاح كان محدوداً ، بل لقد طلب مؤلفها وقف عرضها بعد أن رآها فإذا هى ـ على حد تعبيره ـ « .. شىء هزيل لا يكاد يقف على قدميه . وإذا سحرها الوهمى الكاذب قد طار عنها كما يطير الريش الملون عن الطاووس الجميل فلا يبقى منه غير شبه جيفة من اللحم الأزرق والعصب الضئيل .. » .

وأعاد نبيل الألفى إخراج « أهل الكهف » للمسرح القومى فى احتفاله بيوبيله الفضى فى أكتوبر ١٩٦٠ ، فكان نجاحها محدوداً أيضاً على المستوى الجماهيرى ، الأمر الذى يؤكد أن جمهور مسرحنا ، وهو عادة أرقى وأنضج من جمهور السينما بكثير ، لم يتهيأ بعد لإساغة هذا اللون من المسرحيات الفكرية الهادئة ، وهو ما ينبغى أن يدفعنا للتفكير مرات عديدة قبل الاقدام على إنتاجها السينمائى .

* * *

استوحى توفيق الحكيم إطار مسرحيته من « القرآن الكريم » قصة المسيحيين المضطهدين ،وقد وردت فى سورة « الكهف » التى تتلى عادة قبل صلاة الجمعة .. واستعار بعض التفصيلات والأسماء من تفسير « البيضاوى » .. ولكنه لم يكتب مسرحية دينية أو تاريخية كما قد توحى تسمية المسرحية وإطارها ، بل كتب مسرحية فكرية فلسفية تناقش قضايا الوجود ، وصراع الإنسان مع الزمان ، وصراعه مع الأوهام التى تسيطر عليه فيعيش أسيراً لها حتى تهزمها حقائق الواقع الملموسة ..

لقد هرب هؤلاء المسيحيون الثلاثة من اضطهاد الامبراطور الوثنى الظالم « دقيانوس » ، ولجأوا إلى كهف ناء ، حيث غلبهم التعب فناموا .. وحين استيقظوا اعتقدوا أنهم مكثوا فى الكهف يوماً أو بعض يوم ، وبدأوا يتصرفون على هذا الأساس.إلى أن صدمتهم الحقيقة المخيفة التى تتمثل فى أنهم لبثوا فى كهفهم ثلاثة قرون وتسع سنوات .

وكان أول من صدمته هذه الحقيقة وصرعته هو الراعى « يمليخا » الذى لم تكن تربطه بالحياة أى روابط إنسانية حميمة ، ومن ثم سهل عليه ـ نسبياً ـ إدراك خطأ تقديرهم للمدة التى قضوها فى الكهف .

أما الوزير « مرنوش » فقد خرج من الكهف وهو يظن أنه سيجد زوجته وولده اللذين كان يعيش من أجلهما .. فلما لم يجدهما ، بل لم يجد أثراً لبيته ورأى بعينه قبر ولده الذى مات كهلاً منذ سنوات

بعيدة ، اضطر للتخلى عن أوهامه أمام الحقائق الملموسة ، وأدرك عمق الهوة الزمنية التى تفصله عن الحياة التى خلت من كل ما يربطه بها بعد وفاة زوجته وابنه ..

وكان وهم الوزير الآخر « مشلينيا » أكبر وأعمق ملا كل قلبه ووجدانه .. وهو حبه الطاهر القوى « لبريسكا » ابنة « دقيانوس » التى اعتنقت المسيحية سراً هى الأخرى وكانا يلتقيان خفية فى بهو الأعمدة وحين بعث وجد فى قصر الامبراطور « بريسكا » أخرى جديدة صورة طبق الأصل من حبيبته الراحلة .. واحتاج إلى جهد كبير وصراع مرير قبل أن يقتنع بحقيقة أن « بريسكا » التى يراها أمامه مخلوقة أخرى غير « بريسكا » الجدة الراحلة التى أحبها وطواها القبر من سنين طويلة .. وحين أدرك القديسون الثلاثة حقيقة المدة التى مكثوها فى الكهف انهزمت أوهامهم وآمالهم التى رتبوها عليها أمام قسوة حقيقة الواقع التى لا ترحم .. ووجدوا أن الحياة أصبحت غير الحياة التى عرفوها وألفوها ، وارتبطوا بها .. لم يحاولوا أن يفهموها ويتلائموا معها ، ويعيشوها بأوضاعها الجديدة ، بل رفضوها ، وقرروا أن يتركوها ويعودوا إلى كهفهم ينتظرون فيه موتهم .

* * *

ومن الواضح أن القرآن لم يكن المصدر الوحيد الذى استلهم منه « الحكيم » مسرحية أهل الكهف ، بل استلهم أيضا فلسفة المصريين القدماء فى إيمانهم بالخلود والبعث وصراعهم البطولى ضد الزمن ، فى

محاولة لكتابة مأساة مصرية مختلفة عن المأساة الإغريقية التى تعتمد على صراع الإنسان مع القدر ، وتأثر فى الوقت نفسه باتجاهات المسرح الفكرى الذى عرفه فى باريس فى أعمال « إبسن » و « شو » و « ميترلينك » و « بيراندللو » ..وكانوا فى عشرينات هذا القرن ما زالوا من الكتاب الطليعيين الذين يمثلون فى مسارح تجريبية صغيرة .

فكانت النتيجة تلك الإضافة الرائدة الى أدبنا المسرحى التى لم تخل من صعوبة وعسر ، وضحا بصفة خاصة عند إخراجها للمسرح .. ولابد أن يتضاعفا عند إخراجها للسينما .

فإذا قيل ان العلاج السينمائى من الممكن أن ييسر هذه الصعوبة .. قلنا إن هذا جائز ، ولكن من الضرورى أن يتم بأكبر قدر من العناية والحذر ، لكيلا تكون النتيجة قصة عادية سطحية تتخللها بعض اللمسات الدينية الساذجة ، ولا تمت لرائعة الحكيم بصلة .

* * *

على أن اعتراضنا على تقديم « اهل الكهف » فى فيلم سينمائى لاينصب على صعوباتها الفكرية فحسب ، وإنما يمتد أيضاً على عدم ملاءمتها لظروفنا الحضارية والسياسية الراهنة : ولسنا أول من تنبه إلى هذه الحقيقة ، فقد سبقنا الى ذلك أكثر من مفكر أو ناقد ، لعل أولهم يحيى حقى الذى كتب عنها سنة ١٩٣٤ ما نصه : « ويخرج القارئ من

القصة وهو لايدرى هل الحياة موجودة أم هى وهم .. هل هى حلم أم يقظة .. يمكن القول إن مذهب المؤلف هو خليط من التصوف ونظرية أينشتين ..

« هل لنزعات التصوف محل فى مصر؟ إنها فى ميدان قتال مادى يستلزم منها أقصى الجهاد وسلاحها فيه اعتداد بالنفس والتسامى بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المردوم فى الطين. قد يكون التصوف مفهوما فى انجلترا وبلجيكا وفرنسا فمن ورائه جيوش وأساطيل تحمى الكرامة .. ولكنه غير مفهوم فى مصر، وهى على ما هى من الضعف ..

« قصة أهل الكهف خطرة على شبابنا لأنها تزيح شبابنا عن هذه الحقائق، فليس كل القراء فى ثقافة المؤلف، والنظرة السطحية للتصوف إما شجعت التكاسل والخمول، والهروب من المسئولية، وإما خلقت أنانية فظيعة تقطع صلتها بمن حولها، على حين أنه لاخلاص لمصر إلا على يد مجهود مشترك يبذل فيه كل شخص أقصى ما لديه دون نظر إلى منفعته المباشرة » .

وهذا الذى كتبه يحيى حقى سنة ١٩٣٤ ما زال ينطبق على ظروفنا المعاصرة بصورة أوضح وأقسى .. يزيد من أهمية هذا الرأى وخطره أن محمود أمين العالم ود . محمد مندور، وسلامه موسى، ود . عبد القادر القط قد عادوا وأكدوه فى تحليلاتهم للمسرحية بعد ذلك بسنوات ،

مع اختلافات فى التفصيلات وأساليب التعبير والتناول .. ولا يتسع المجال للاستشهاد بأقوالهم هنا . فهل ترانا بعد ذلك كله نقتنع أن ظروفنا الراهنة لا تتلاءم مع تلك المسرحية الفكرية المتشائمة بالرغم من قيمتها الفنية الرفيعة .

* * *

أما وقد عرفنا طبيعة المسرحية فلاشك أننا أدركنا مدى « عبثية » اختيار حسن الأمام بالذات لإخراجها .. وهو نفسه لم يدع يوماً أنه صاحب فكر أو اتجاه فنى رفيع ، وإنما استند دفاعه الثابت عما يوجه لأفلامه من نقد إلى أنها من أنجح الأفلام جماهيرياً ، ويعتمد هذا النجاح دائماً على مخاطبة الجماهير العريضة عن طريق « توليفة » تجمع بين المواقف الفاجعة « أو الميلودرامية » إلى حد البكاء ، والمواقف الضاحكة إلى حد التهريج ، والمشاهد الاستعراضية العارية إلى حد الإثارة ... ومن هنا جاء تخصصه المعروف فى سلسلة أفلام العوالم والراقصات والمغنيات والساقطات الشريفات . وحتى حينما عهد إليه بثلاثية نجيب محفوظ الشامخة قدمها من خلال هذه « التوليفة » ، الغريبة الناجحة جماهيريا .. مع إضافة بعض المظاهرات والمواقف الوطنية المناسبة ..

مخرج هذا شأنه كيف يخطر لنا أن نعهد إليه بإخراج مسرحية فكرية عويصة « كأهل الكهف » ؟ ! إذا كان من المحتم أن تبدأ عودة القطاع العام للإنتاج بفيلم من إخراج حسن الأمام ، وإذا كان هناك قدر

غاشم يفرض علينا أن نعهد إليه بأثر من آثارنا الأدبية ليقوم بتشويهه وإخضاعه لمفهومه عن السينما التجارية الناجحة ، فإنى أقترح أن يكون هذا الأثر هو « عودة الروح » لتوفيق الحكيم - وأعتقد أنها من بين القصص التى اشترتها مؤسسة السينما ولم تنتجها - فهى أقرب للجو الواقعى الذى أتقنه حسن الأمام ، كما أنها تصور مرحلة هامة من تاريخنا ، وهى ثورة ١٩١٩ . وفيها العديد من العلاقات العاطفية والمواقف الفكاهية التى تسهل على المخرج إعداد توليفته المألوفة .. وفضلاً عن ذلك فمن بين شخصياتها الرئيسية مغنية راقصة تدعى الأسطى « شخلع » !!

(يوليو ١٩٨٢)

(١٢)

« عرس الزين »

حرفية متقدمة .. وفكر متخلف !!

يمثل « خالد الصديق » ظاهرة فنية فريدة فى الكويت ، إن لم يكن فى منطقة الخليج كلها ، فهو المخرج السينمائى الكويتى الوحيد الذى استطاع ـ دون معاونة الدولة ـ أن ينتج ويخرج فيلمين روائيين حققا نجاحاً كبيراً على المستويين الفنى والجماهيرى ، وفازا بعدد من جوائز التقدير والتفوق فى المهرجانات الدولية .

ومنذ عامين شاهدت فيلمه الأول « بس يا بحر » ، وأعجبنى فيه حرصه على تقديم صورة واقعية صادقة لحياة الجيل السابق من أبناء الكويت الذين كانوا يعيشون على صيد اللؤلؤ قبل اكتشاف النفط .. وتجسيده لمعاناتهم وتضحياتهم فى هذا العمل الشاق ، من خلال قصة بسيطة ، وحرفية سينمائية على قدر من النضج وحسن استغلال الصورة فى التعبير والتأثير ، وموقف إجتماعى واضح يتعاطف مع تضحيات الجيل السابق وقسوة حياته ..

وقد أقبلت الجماهير فى الكويت فى ربيع ١٩٧٨ على مشاهدة فيلم « خالد الصديق » الثانى وهو « عرس الزين » الذى يمثل تقدماً ملموساً بالقياس إلى فيلمه الأول ، وإن لم يخل من سلبيات ونواحى قصور ..

* * *

لعل أهم إيجابياته أنه خطوة على الطريق التى ندعو إليها من قديم بأن يقوم الفن العربى بما عجز عنه السياسيون العرب حتى الآن ، فيقرب بين أبناء الوطن العربى الواحد ، ويزيدهم تقارباً وتفاهماً ، والسينما بصفة خاصة تستطيع أن تنهض بدور كبير فى هذا المجال ، وقد حققت السينما المصرية ـ على سلبياتها المعروفة ـ قدراً من هذا التقارب .. ولاشك أن إقدام مخرج كويتى على إنتاج فيلم يصور حياة الريف السودانى يعتبر خطوة هامة نحو هذه الغاية الحيوية ، وكان من الممكن أن تزداد أهميتها لو أنه حرص على تقريب لهجة الحوار فى الفيلم من الفصحى المبسطه ليفهمه العرب جميعاً ، ولا يضطر إلى وضع ترجمة عربية على شريط فيلم المفروض أنه ناطق باللغة العربية !!

ويرى بعض كبار منظرى الفن أن إفادة السينما من الأعمال الأدبية الممتازة تمثل عاملاً هاماً من عوامل تطويرها والارتفاع بمستواها ، لذلك فاختيار « الصديق » لرواية « عرس الزين » للكاتب السودانى المعروف « الطيب صالح » موضوعاً لفيلمه الثانى يمثل إتجاهاً إيجابياً صحيحاً .

أما ثالث إيجابيات « عرس الزين » فيتمثل فى حرص المخرج على توفير أكبر قدر ممكن من الإمكانات المادية المتطورة لفيلمه ، فصوره بالألوان (تكنيكلور ـ تكنيسكوب) مما أتاح تصوير جمال الطبيعة فى الريف السودانى بقدر كبير من التوفيق ..

وتتمثل الإيجابية الرابعة فى تصويره للفيلم كله فى بيئته الطبيعية بالسودان رغم ماعانى فى سبيل ذلك من مشقات ، حدثنا عنها بالتفصيل فى كتابه الضخم « عرسى وعرس الزين » (٢٩٠ ص) الذى سجل فيه بأمانة وخفة ظل تجربته كاملة فى إنتاج الفيلم وتصويره ..

ومن أهم ما جاء فى هذا الكتاب قوله : « والحقيقة التى لا يعلمها أحد أن الأديب الطيب صالح أخذ أسماء شخصيات روايته من بعض أهل القرية (الكرمكول) .. ونسج حولهم موضوعه وأضاف من نسج خياله .. وقد كان الزين من الشخصيات الفريدة النادرة .. لحسن معشره وصفاء ونقاء روحه ودماثة أخلاقه .. وظرفه .. وقد كان مثل الطفل الصغير يفرح ويطرب لكلمة طيبة تقال له .. ويحزن ويغضب ويثور .. وربما يقتلع الأشجار ويدمرها .. عندما يصدر أى شىء يغضبه من أقرب الناس إليه .. كان يساعد الكبير والصغير ويملأ للبنات الماء من الآبار ويساعد الضعيف ويقاوم المفترى .. العاتى » ..

فأين هذه الصورة الواقعية المؤثرة من تلك الشخصية المهزوزة البلهاء التى قدمها المخرج نفسه فى الفيلم .. فجاءت أقرب إلى مهرج القرية وموضع سخريتها منها لدرويشها الطيب المرح .. وهو معذور فى ذلك إلى حد ما ، فالصورة التى رسمها له/« الطيب صالح » فى روايته تحتمل مثل هذا التفسير المزرى .. وإن كانت لاتحتمل بطبيعة الحال محاولة نسبة/« الزين » إلى عالم القرود كما فعل المخرج فى أول تقديمه له وهو يقفز على شجرة ، ثم إذا به « يقطع » على صورة قرد .. أهو إحياء لنظرية التطور بمفهومها العامى الساذج .. أم ماذا ؟

* * *

واهتزاز شخصية/« الزين » فى الفيلم ليس إلا مثلاً صارخاً لضعف ملامح معظم الشخصيات ، بحيث لم تتح الفرصة لغالبية ممثلى الفيلم لكى يقدموا أداءً مقنعاً لهذه الشخصيات غير متميزة الملامح .. ومصدر هذا العيب يرجع إلى/« السيناريو » الذى كتبه المخرج بنفسه ، بالإضافة إلى توليه الإنتاج ومشاركته فى التصوير وتأليف موسيقى الفيلم .. والعبقريات التى تستطيع الإبداع فى كل هذه المجالات نادرة فى تاريخ السينما ، بحيث لا يكاد عددها يتجاوز أصابع اليد الواحدة .. ومن الواضح أن مخرجنا الكويتى الشاب ليس واحداً منها ، فليقتنع بالإخراج إذن ، وليعط الخبز لخبازيه ، ليقدم لنا أفلاماً أنضج وأنفع ..

وإذا كنا نشجع إفادة السينما العربية من قصصنا الجيد كما يحدث فى كل أرجاء العالم ، فلا يعنى ذلك أن يلتزم كاتب السيناريو بحرفية القصة ، لأن لغة السينما تختلف اختلافاً جذرياً عن لغة الأدب ، وقد ثبت فشل كل المحاولات التى نهجت هذا النهج .. نعم ، من الضرورى أن يلتزم الفيلم بروح العمل الأدبى ومضمونه العام ، ولكن من خلال علاج فنى جديد ، يبرز ويحذف ، ويلخص ، ويؤكد مواقف بعينها ، ويقدم بدائل فنية لأفكار ومشاعر عبر عنها الكاتب بالكلمة ، وينبغى أن يعرضها الفيلم بالصورة والحركة .. والكلمة أيضاً .. وهو ما لم يحققه سيناريو « عرس الزين » بالقدر الذى يتناسب مع أهمية الفيلم والجهود المبذولة فيه .. بل كاد يلتزم بحرفية الرواية فى معظم أجزائه ، وبخاصة فى مشاهده الأولى التى صورت انتشار خبر زواج « الزين » من ابنة عمه « نعمة » عن طريق بائعة اللبن التى أسرته لآمنة ، ثم التلميذ المتأخر عن موعد مدرسته الذى قاله لناظر المدرسة لينجو من عقابه ، والشيخ على البقال لعبد الصمد الذى جاء يطالبه بدينه القديم ..

والحق أن هذه المشاهد بالذات كتبت فى الرواية بأسلوب سينمائى ، فلم يزد الفيلم على أن ترجمها مصورة ، غير أن ترجمتها الفيلمية افتقدت قدراً كبيراً من السرعة والتركيز واللمحة الساخرة التى ميزت أسلوب الروائى فى هذا الجزء بالذات .. ولعل بطء الحركة والانشغال بالتفاصيل الجزئية دون توظيفها درامياً أن يكون من بين عيوب الفيلم بشكل عام ..

من أمثلة ذلك مشهد جرى الناظر بعد سماعه بخبر زواج « الزين » إلى دكان البقال وهو غير قريب من المدرسة .. إنه مشهد طريف بررته الرواية بأن الناظر نفسه كان يطمع فى الزواج من/« نعمة » ، فيصبح اهتمامه بالخبر وجريه كل هذه المسافة مفهوماً ، أما فى الفيلم فهو اهتمام وجرى بلا غاية ولامطمع .. والشىء نفسه يقال عن المشاهد العديدة التى صحب فيها إمام المسجد الناظر ليلة زفاف/« الزين » ليثبت له أن المعجزات من عند الله وليست من عند/« الحنين » ، ثم لم يثبت له شيئاً ! .. وكذلك مشهد ولادة/« الزين » وهو من أبدع مشاهد الفيلم أداءً وتنفيذاً وتصويراً ولكن لاضرورة له بالمرة فى التسلسل الدرامى للقصة .. اللهم إلا ترجمة جملة وردت فى سياق الرواية عن أن « الزين » حينما ولد ضحك ولم يبك كبقية الأطفال .. وشىء قريب من هذا يمكن أن يقال عن مشهد محاولة/« سيف الدين » الاعتداء على « نعمة » ، فلم يترتب عليه أى نتائج فى سياق الأحداث التالية ..

وهكذا انشغل المخرج بالمشاهد الطريفة المفردة دون أن ينجح فى أن يشيد منها بناء درامياً متماسكاً مقنعاً بالرغم من التزامه بالكثير مما جاء فى الرواية .. غير أن هذا الالتزام كان أقرب إلى الترجمة الحرفية المبتورة .. فالكاتب استطاع مثلاً أن يحدد علاقة « نعمة » بابن عمها/« الزين » من خلال وصفه لنظراتها الجادة الحانية له ، ثم تحليله لمشاعرها نحوه : « .. حين يخطر الزين على بال نعمة تحس إحساساً دافئاً فى قلبها ، من

فصيلة الشعور الذى تحسه الأم نحو أبنائها . ويمتزج بهذا الإحساس شعور آخر بالشفقة ، يخطر الزين على بالها كطفل يتيم عديم الأهل فى حاجة إلى الرعاية .. إلخ » ، فيمهد بذلك تمهيداً مقنعاً لطلبها الزواج منه ، وإصرارها عليه رغم معارضة أهلها .. فإذا اكتفى الفيلم بالنظرات الخرساء وحدها ، فإننا لانجد مبرراً مقنعاً لهذه الزيجة سوى أنه ابن عمها لاأكثر ، فتفقد بذلك العلاقة بينهما جوهرها الإنسانى الدافئ ..

وكذلك لم تطلب « نعمة » فى الفيلم الزواج من « الزين » ، ولا واجهت أى معارضة من أهلها .. فانتفت بذلك ضرورة تصوير طفولتها وما تميزت به من قوة إرادة وشخصية إيجابية .. وأصبحت المشاهد الطويلة التى صورت إصرارها على التعلم مع الصبية وحدها .. غير موظفه دramياً هى الأخرى ..

* * *

ومن الإنصاف للمخرج أن نقرر أن معظم العيوب التى وقع فيها تكمن بدورها فى رواية « الطيب صالح » ، وأهمها البحث عن الطرافة فى المواقف والشخصيات والرقصات والعادات الشعبية ، وقد غالى المخرج فى الاهتمام بهذه الناحية الأخيرة ، ووفق فيها إلى حد بعيد .. غير أنه لم يحاول أن يضفى بعض اللمسات الجمالية على الرقصات وعادات

العرس ، رغم أنه استعان بفنانين محترفين كما يقرر فى كتابه ولم يوفق فى إبراز جمال الرقصات السودانية الجماعية التى تتميز بالحرارة وسرعة الايقاع ، وخصوصاً فى رقصات الرجال .. أليس من الغريب أن يستطيع الكاتب وصف الرقصات السودانية فى ثلاث أو أربع صفحات من كتابه بأبلغ مما استطاعته كاميرا « السينماسكوب ـ والتكنيسكوب » ؟ !

* * *

وتحيط الرواية شخصية « الحنين » المتصوف بهالة من القداسة وتنسب إليه معجزات لاحصر لها ، فهو الذى أنقذ « سيف » من القتل ، ثم هداه من غيه بعد ذلك .. وهو السبب فى الخير العميم الذى أصاب القرية من إنشاء معسكر للجيش بالقرب منها ، وتنظيم أراضيها فى مشروع زراعى كبير ، وبناء مستشفى ومدرسة ثانوية .. وأخرى زراعية .. بل إنه كان السبب فى ولادة العاقرات ، وفى مضاعفة محصول النخيل .. إلخ .. وقد يخفف من مسئولية الكاتب عن هذه الخرافات الغريبة إنه أوردها على ألسنة شخصياته بأسلوب قد يحتمل التشكيك ، فإذا بالفيلم يؤكد هذا الجانب من الرواية ، ثم يضيف ـ من عندياته ـ صراعاً غريباً بين معجزات « الحنين » وبين ممثل الدين فى القرية ، وهو إمام المسجد .. وينتصر لها ضده .. فيقدم الإمام فى

صورة الشرير الذى يطمع فى الزواج من/« نعمة » بدلاً من « الزين » ويحاول بكل وسيلة تعويق عقد القران ومعارضته ..

وكالعادة نجد بذرة هذا الموقف فى الرواية فى كراهية « الزين » وأهل القرية للإمام ومعارضته فى إتمام زيجة غير متكافئة .. فأضاف الفيلم ماجعله الشخصية المكروهة وجعل معارضته مبنية على مأرب شخصى ، ومن ثم ذهب اعتراضه على المعجزات المنسوبة للحنين أدراج الرياح ، رغم صحته علمياً ودينياً .. فكأن الفيلم ناصر الخرافة ـ لاضد العلم ، بل ضد الدين وهذا أخطر ما فيه .. ففى حياتنا العربية من الخرافات والخزعبلات ما يكفيها وزيادة ، بحيث لا نحتاج إلى تأكيده ونشره بالسينما سكوب الملونة ..

* * *

ورغم كل هذه الملاحظات يظل/« عرس الزين » محاولة رائدة فى مجال السينما العربية ، وإضافة هامة إلى سجل أعمالها الجادة ، وهى قليلة كما نعلم .. ومن هنا كان اهتمامنا بمناقشة سلبياته وإيجابياته حرصاً على جهود مخرجه وخبراته من أن تتبدد هباءً فى أعمال متخلفة فكرياً قد تضر من حيث أراد لها أن تنفع .

(مايو ١٩٧٨)

(١٣)
« الفلسطينى »
ممثلة إنجليزية تتبنى قضية العرب !

من المؤكد أن الممثلة الانجليزية « فانيسا ردجريف » حين فكرت فى إنتاج فيلمها التسجيلى « الفلسطينى » لم تكن تفكر فى مشروع تجارى مربح مثل غالبية الأفلام الرائجة التى تزحم دور السينما .. وإلا لاختارت موضوعاً آخر غير القضية الفلسطينية ..

وكذلك لم تكن «فانيسا» تبحث لنفسها عن دور ممتاز يزيد من شهرتها ورصيدها الفنى لدى الجماهير ، شأن كثرة الممثلات المنتجات ، فدورها فى الفيلم لا يزيد على دور الراوية التى تسأل وتستفسر ، وتدلى ببعض الحقائق والأرقام بين الحين والآخر ، أما معظم الوقت فهى تنصت صامتة إلى أبطال القصة الحقيقيين ..

وقد نشرت الصحف أن الصهيونية العالمية عرضت عليها خمسة وعشرين مليون دولار ، كان من الممكن مضاعفتها ، بالإضافة إلى

عقود بطولة خمسة أفلام أمريكية ضخمة .. مقابل تخليها عن إنتاج الفيلم ، فرفضت مضحية بهذه المكاسب المادية والفنية الكبيرة ..

وهى بعد ليست ساذجة ، بل تعرف جيداً معنى رفضها ، وطبيعة الحرب الشرسة التى ستشنها عليها إحتكارات السينما الأمريكية ، ومن ورائها غالبية أجهزة الإعلام الغربية ، لسيطرة النفوذ الصهيونى على تلك الإحتكارات والأجهزة .

وقد أسفرت تلك الحرب عن وجهها حين فازت « فانيسا » بجائزة الأوسكار عام ١٩٧٨ ، بالرغم من كل المحاولات التحتية لحجب الجائزة عنها ، فخرجت مظاهرات من بعض الصهيونيين الأمريكيين يهتفون بسقوطها وسقوط اللجنة التى منحتها الجائزة، ، واشتبك معهم بعض المواطنين العرب .. فكانت تلك أول مظاهرة احتجاج على فوز ممثلة بإحدى الجوائز !

ما الذى يدفع ممثلة كبيرة ناجحة إلى خوض هذا الطريق الشائك المحفوف بالمخاطر ؟!

لاشك أنه الإيمان بعدالة القضية الفلسطينية ، وإدراكها الواعى أن الممثل العظيم لم يعد اليوم مجرد ببغاء يردد أى كلام يلقن له ، بل أصبح مسئولاً ــ ككل فنان أصيل ــ عن تقدم الإنسانية ، وعن كف بشاعات القهر والمظالم والاستغلال التى يفرضها الاستعمار العالمى والحكومات العنصرية والرجعية على كثير من الشعوب المناضلة .

وقد كان لها أسوة حسنة فى الممثلة الأمريكية « جين فوندا » التى قامت بدور كبير فى تأييد النضال البطولى للشعب الفيتنامى . وفضحت بالاجتماعات الشعبية والمظاهرات والأفلام التسجيلية والمقالات والأحاديث الصحفية والكتب ـ بشاعات الغزو الأمريكى لفيتنام ، وكان مما قالته فى كتابها « العودة إلى هانوى » :

« عشت سنوات طويلة محاطة بمظاهر ثقافة شاذة ، بل الحقيقة أنى كممثلة ـ لم يكن لديها أى وعى اجتماعى ـ أسهمت فى الترويج لهذه الثقافة . وقد أصبح من واجبى الآن أن أنتزع جذور هذه الثقافة من نفسى ، وأحذر دائماً من أن أستغل ـ دون أن أدرى ـ فى مخططات تصدير هذه الثقافة إلى الدول الأخرى .. »

بهذا الفيلم يتحول الممثل من أداة تضليل وتلهية وتخدير فى أيدى قوى الشر والاستغلال .. إلى عامل يقظة وتوعية فى خدمة أهداف التقدم والتحرر .» وهذا ما آمنت به فانيسا رد جريف حينما رفضت كل المغريات والتهديدات وأقدمت على إنتاج فيلم « الفلسطينى » ..

* * *

عرض الفيلم فى المهرجان الدولى الثالث لأفلام وبرامج فلسطين فى مارس ١٩٧٨ ببغداد ، وفاز بإجماع آراء لجنة التحكيم بجائزة التحكيم بجائزة إتحاد نقاد السينما العرب . . « وذلك لنجاحه فى عرض وتوصيل مجمل وقائع النضال الفلسطينى من خلال الحرب اللبنانية وتقديراً للجهود التى بذلتها ومجموعة العمل

لتقديم رؤية سياسية واعية للقضية ضمن أسلوب سينمائى متقدم ..»

وأتيح لى أن أحضر عرض الفيلم فى الكويت ذات ليلة مشهودة حينما قدمه نادى السينما هناك .. فقد احتشدت جماهير غفيرة ترغب فى مشاهدة الفيلم ، واضطر المسئولون عن النادى إلى الاستعانة بالشرطة لمنعها من الدخول بالقوة ، ووعد محمد السنعوسى وكيل وزارة الإعلام لشئون التليفزيون ورئيس مجلس إدارة النادى ، بإعادة عرض الفيلم وتقديمه فى التلفزيون .. ولكنه لم يف بوعديه ..

وبعد أن أغلقت القاعة على أكبر عدد يمكن أن تستوعبه ، وقبل بدء العرض وقف « السنعوسى » مرة أخرى يعلن أن أى انفعال أو هتاف سيترتب عليه إيقاف عرض الفيلم .. ونجح هذا التحذير فى منع الهتافات ، ولكنه لم يستطع منع الانفعالات التى صاحبت عرض الفيلم الذى استمر أكثر من ساعتين ونصف ، فلم يكن من الصعب تمييز أصوات النشيج المكتوم .. والأيدى وهى ترتفع بالمناديل إلى الأعين فى انفعال حزين مقهور .. بالرغم من أن الفيلم خالٍ من أى من مشاهد العنف والإثارة ! ؟

* * *

يتكون الفيلم من مجموعة من الزيارات واللقاءت قامت بها الكاميرا المخيمات الفلسطينيين ومدارسهم ومستشفياتهم ومعسكرات تدريبهم فى لبنان .. واحتلت مأساة مخيم « تل الزعتر » ما يقرب من نصف الفيلم .. لعلنا مازلنا نذكر كيف صمد هذا المعسكر الفلسطينى لحصار الرجعية العربية ما يقرب من شهرين ، ولم يستسلم إلا بعد أن توالى عليه القصف الأرضى والجوى حتى لم يبق فيه « حجر فوق حجر » فعلا لا مجازا ، واستشهد من أبنائه ثلاثة آلاف وجرح أكثر من ضعفهم ..

والفيلم لا يقدم لنا تلك المجزرة الرهيبة ، وإنما يبدأ بعرض صور للحياة اليومية فى المخيم قبل إزالته من الوجود .. ويرينا كيف تحولت خيامه – مع مرور الزمن – إلى مجموعة من المساكن الصغيرة المبنية ، يلاصق كل منها الآخر ، ويقطنها ١٧ ألف فلسطينى ممن طردوا من وطنهم سنة ١٩٤٨ ، و١٣ ألف لبنانى من العمال الفقراء الذين يعملون فى المصانع المجاورة .. يعيش الفريقان متآخين دون تمييز فى ظروف بدائية شديدة التعاسة ..

وإذا كنا لم نر المجزرة لتى تعرضوا لها ، فإننا نرى نتيجتها فى شكل ركام من الأحجار قريب من مستوى الأرض ، ونسمع بعض تفصيلاتها المخزية على لسان طبيب المخيم الشاب يوسف عراق ، الذى صمد مع سكان المخيم طوال مدة حصاره ، واضطر لإجراء عمليات جراحية خطيرة فى ظروف بالغة السوء ،

ودون إمكانات من أى نوع ، حتى أنه لم يكن لديه مطهرات سوى محلول ملح الطعام !

شهد الأطفال وهم يموتون ظمأ ، والجثث تتراكم دون أن يجدوا فرصة لدفنها .. حتى بعد أن استلم المعسكر لم تتوقف المجزرة .. فقد شهد ممرضاته يقتلن أمام عينيه ، وكاد هو نفسه يقتل لولا أن تعرف عليه ضابط سورى كان قد أنقذ حياته من قبل !

تتحرك الكاميرا بين وجه الطبيب وهو يروى هذه الفظائع وبين اثار الدمار الشامل الذى حل بالمخيم ، وبين الحين والآخر تنتقل إلى وجه «فانيسا» الذى يعبر عن ألمها ودهشتها واشمئزازها مما تسمع ..

وننتقل إلى قاعة فقيرة تضم مجموعة من الفلسطينيين والفلسطينيات .. يروى كل منهم جانباً مما شهده أثناء حصار المخيم ..

تقول إحدى المتحدثات :

ـ ليست هذه حرباً عادية ، بل حرب إبادة مقصودة .. لأنك فى الحرب العادية حينما تستسلم لايقتلك عدوك .. أما فى هذه المعركة فمعظم القتلى سقطوا بعد التسليم ..

وتلتفت إلى النسوة المحيطات بها وتقول وهى تشير إلى كل منهن :

ـ هذه قتل زوجها وابنها .. وتلك أخوها وثلاثة من أبنائها ... وهكذا ... وينفجرن فى بكاء يقطع نياط القلوب .

ويتحدث عامل مسن فيروى جانباً من فظائع المجزرة ويكشف عن

وعى سياسى ناضج حين يربط بين أهداف الانعزاليين وإسرائيل والامبريالية العالمية ، ثم يسترسل فى موال بسيط يسجل به أحداث الحصار والمجزرة يوماً بيوم ، يلقيه والدموع تفيض من عينيه .. ومن عينيك مهما كنت ثابت الجنان صلد الفؤاد ..

* * *

ولايكتفى الفيلم بعرض وجهة نظر الفلسطينيين والوطنيين اللبنانيين ، بل يعبر خط النار ليقدم آراء زعماء الانعزاليين .. بيير الجميل ، وقس مارونى كبير ، وزعيم « حراس الأرزة » .. يدعهم الفيلم يقولون كل ما يريدون ، فى الوقت الذى تتحرك فيه الكاميرا بذكاء لتوضيح مظاهر البذخ الغالبة على مكاتبهم ومساكنهم ..

ويقدم المخرج « روى باترسبى » أثناء حديث القس لقطة مكبرة للماسة الضخمة التى تزين خاتمه .. ويقطع أحاديثهم عن الحضارة والحياد والسلام بلقطات بارعة للبنان السياحى المترف .. فاتنات شبه عاريات على الشواطىء ، وحول أحواض سباحة باذخة .. حانات وملاهى ليلية .. ومحلات قمار .. الخ .. مما يشكل فى مجموعة مفارقة صارخة مع صور الفقر المدقع التى صاحبت شهادات الفلسطينيين واللبنانيين الوطنيين ..

من أبشع ما سمعناه خلال هذا الجزء قول أحد الزعماء [illegible] :

ـ على كل لبنانى أن يقتل فلسطينياً أو أكثر إذا [illegible] فهكذا تحل المشكلة بصورة نهائية ..

وهو ـ كما ـ ترى حل لم تجرؤ اسرائيل نفسها على الجهر به على هذا النحو المستفز ! !

ولم يكن من قبيل المصادفات أن تختفى « فانيسا » طوال هذا الجزء من الفيلم ، ولاتظهر إلا قرب نهايته أمام حطام قصر « كميل شمعون » الصيفى ، لتخبرنا أنهم عثروا فوق مدفأة القصر بعد تدميره على ورقة كتب عليها :

« هذا القصر بنى من أموال سرقت من الشعب .. وما سرق من الشعب لابد أن يعود إليه يوما .. »

بهذا تؤكد « فانيسا » انحيازها للجانب الفلسطينى ، لابانتاجها للفيلم فحسب ، بل كذلك باختفائها من الفيلم أثناء شهادات الانعزاليين ، وتواجدها الواضح الى جانب الفلسطينيين ، ومشاركتها فى عملية فدائية داخل الأرض المحتلة .. وحوارها مع « ياسر عرفات » رئيس منظمة التحرير الفلسطينية .. ثم فى ختام الفيلم حين تشارك فى رقصة شعبية فلسطينية على نغمات « القرب » وهى تمسك فى يدها بمدفع « كلاشينكوف » .. واندماجها وسط الراقصين والراقصات من أبناء فلسطين ..

* * *

من أهم مزايا هذا الفيلم أنه ، بالرغم من طبيعة موضوعه المأساوية ، بل الدموية البشعة ، فإنه يقدم فى غالبية لقطاته صورة مشرقة للشعب الفلسطينى ، تؤكد وجوده واستمراره وصموده ،

وحتميه انتصاره .. فحينما نرى الأطفال الفلسطينين الصغار يتعلمون فى مدارسهم المتواضعة ، ويتدربون على استخدام السلاح ، الفتيات إلى جوار الفتيان ... وحينما نشهد المستشفيات ومراكز تأهيل الجرحى والمصابين ، ومصانع الملابس والأطراف الصناعية .. وحين نستمع إلى الأغانى الفلسطينية الشعبية والأناشيد الحماسية التى يترنم بها أطفالهم قبل شبابهم .. حين نتأمل اللوحات الفنية الرائعة التى أبدعتها ريشة الفنان الفلسطينى والنقوش الجميلة الدقيقة التى طرزتها أنامل الفلسطينيات على الأثواب والمفارش (قالت لنا « فانيسا » إن الإسرائيليين يعرضونها على العالم على أنها من صنعهم هم !) .. حين نرى ذلك كله يتأكد لنا أن هذا الشعب الأصيل وجد ليبقى ، وأنه لابد منتصر على كل أعدائه ، بالرغم من المحن والنكبات والمؤامرات الرهيبة التى تعرض لها ..

ولم يخل الفيلم من لحظات مرح وسخرية نتيجة للمفارقات التى يعرضها .. من ذلك مثلاً ما تقوله « فانيسا » لأحد المناضلين الفلسطينين وهما فى طريقهما لزيارة إحدى المستشفيات ، وتقع فى عمارة فخمة :

ـ سمعت أن هذه العمارة يملكها أحد أثرياء الخليج ، وأنكم اقتحمتموها وحولتموها إلى مستشفى .

ـ هذا صحيح .. كانت العمارة خالية ومغلقة ، ففتحناها واستخدمناها كما ترين مستشفى للعرب جميعاً وليس للفلسطينين وحدهم ..

ـ الآن وقد أوشكت الحرب أن تضع أوزارها ماذا سيكون مصير المستشفى ؟ ..

ـ نرجو ألا يطالبنا صاحب العمارة بإيجار لها .. أما إذا فعل فسنضطر للدفع ! !

فى هذه اللحظة ضجت القاعة بالضحك ! !

وهنا لابد من تسجيل ذلك الإحساس المرير الذى يثيره الفيلم فى نفس المشاهد ، من أن الجانب الأكبر من مأساة الشعب الفلسطينى من صنع إخوانهم العرب أكثر مما هو من صنع إسرائيل والاستعمار .. فى وقت نحن أحوج ما نكون فيه إلى لم الشمل وتوحيد الصفوف المتشرزمة .. ولولا أمانة الفيلم ورقة تصويره للواقع لما استطاع أن ينقل إلينا هذا الإحساس المؤلم المرير ..

* * *

ومن الناحية الفنية نجح الفيلم فى أن يهز فى نفسى إحدى المسلمات النقدية التى نرددها عادة كلما تعرضنا لعمل فنى يعالج قضية سياسية ، وضرورة أن يبتعد عن الخطابية والتعبير المباشر .. فها هو ذا فيلم تسجيلى مباشر يصل إلى أهدافه السياسية من أقصر طريق وأوضحه .. لايحاول افتعال بناءٍ فنيٍّ محكمٍ ، أو يصطنع رموزاً غير مباشرة .. وبالرغم من ذلك ، من الذى يستطيع أن يقول إنه ليس فناً ، وفناً عظيماً .. بعد أن استطاع أن يمسك بأنفاس جمهوره الغفير أكثر من ساعتين

ونصف ، ويشوقهم ، ويمتعهم ،ويوعيهم بأخطر قضايا وجودهم .. دون أن يمروا بلحظة إملال واحدة .. بالرغم من اختلاف جنسياتهم ومستوياتهم الثقافية وميولهم الفنية .. كيف حدث ذلك ؟

إنه الصدق الفنى والإيمان بعدالة القضية التى يعالجها هما اللذان منحا الفيلم تلك القدرة على التأثير والإقناع التى تفتقدها كثير من الأعمال الفنية المحكمة ..

هل من الضرورى أن نسأل بعد ذلك عن موقف الحكومات العربية وأجهزة إعلامها من هذا الجهد الفنى العظيم .. وعن موقف الجامعة العربية ومنظماتها الثقافية والفنية .. أم يكفينا ما نعرفه عن خلافاتنا وتراشقاتنا التى تشغلنا عن كل ما هو نافع .. وتكفينا حلقات التليفزيون إياها .. وبقية الإنتاج الفنى الغث الذى نشغل به مواطنينا عن أخطر قضاياها ..

إن تصدى ممثلة إنجليزية للقضية الفلسطينية على هذا النحو المشرف ، بالإضافة إلى أنه يفسح لها مكاناً رحباً فى قلب كل عربى ، فإنه بمثابة الصفعةالعنيفة على وجه كل ممثلة وممثل عربى .. وبخاصة أولئك الكبار اللاهثين وراء مشروعات الانتاج التجارية المربحة ..

(يونيو ١٩٧٨)

(١٤)

الممثلة والمعركة

الصورة التى نشرت مؤخرا للفنانة المصرية « نادية لطفى » فى غرب بيروت المحاصرة إلى جوار « ابى عمار » رمز الصمود العربى الباسل ، وأمل الشعب الفلسطينى الباقى ، بالرغم من كل المحن والمذابح .. لم تدهشنى كما أدهشت الكثيرين .. فقبلها ببضعة أسابيع اتصلت بى « نادية » تليفونيا ـ دون سابق معرفة ـ لتحيينى على مقال نشرته لى « الكواكب » عن الكاتب الفلسطينى المناضل « غسان كنفانى » ، ربطت فيه بين اغتيال اسرائيل له منذ عشر سنوات وبين محاولتها الإجرامية الجديدة لاغتيال الشعب الفلسطينى كله ..

ودعتنى « نادية لطفى » فى المكالمة نفسها إلى المشاركة فى لجنة مناصرة الشعبين الفلسطينى واللبنانى التى شكلها الفنانون والأدباء من خلال اتحاد النقابات الفنية برئاسة سعدالدين وهبة ، وأمانة المخرج أحمد ياسين .

وفى اجتماعات اللجنة لمست عن قرب جهود « نادية » فى جمع التبرعات وتذليل الصعاب التى تعترض عمل اللجنة ، والتقيت

بعدد غير قليل من كبار فنانينا وأدبائنا ، كلهم بادى الحماسة ، حريص على المشاركة بأى عمل يخدم المعركة وأبطالها ، ويوعى الشعب بحقيقة المجزرة المخيفة التى يتعرضون لها ، وإعلان رفضنا لها للعالم ، وتأييدنا المطلق لتلك الطليعة الفلسطينية ـ اللبنانية ضئيلة العدد التى أنقـذت بصمودها البطولى شرف الأمة العربية كلها ..

شارك فى الاجتماعات نور الشريف،ويوسف شاهين ، وعادل إمام ، ومحمد فاضل .. وكثيرون غيرهم ، ولم تكتف نادية لطفى بالعمل على النطاق المحلى ، بل أصرت على السفر إلى بيروت مع د. ليلى الشربينى ، وطلعت غنيم ، ومحمود الفولى ، لإعلان المناضلين بتأييدنا المطلق ، وتحيتنا لصمودهم العظيم .. والشىء نفسه فعلته مجموعة أخرى من أعضاء اللجنة مكونة من المخرج على بدرخان ، والكتاب : فتحية العسال ، وناجى جورج ، وجلال الغزالى ، وهم من أنشط أعضاء اللجنة وأكثرهم إيجابية وفعالية .

وخطط الناقد السينمائى سمير فريد للأسبوع الفنى للمناصرة بقاعة النيل ، بعد أن عجزت اللجنة عن إقناع المسئولين بوزارة الثقافة بتخصيص أحد مسارحها الخاوية لهذا الغرض !! .. وتولت الفنانة القديرة محسنة توفيق تنظيم القراءات الشعرية التى شارك فيها حمدى غيث ، وفردوس عبدالحميد ، ومحمد وفيق .. وآخرون .. فى حين تولت الفنانة إنجى أفلاطون ، وعزالدين نجيب الإشراف على تنظيم

معرض اللوحات ، ورسم اللافتات والأفيشات التي لم تنفذ حتى الآن لقلة الإمكانات المادية ..

وكان الأديب القاص عبدالله الطوخي أكثر أعضاء اللجنة هدوءاً وأقلهم كلاماً ، ثم إذا به يفاجئنا بأنه أكثرنا شجاعة وعطاء ، حين غامر بحياته ذاتها ، ونجح فى الوصول إلى غرب بيروت عن طريق دمشق والمعركة محتدمة .. فكان الممثل الوحيد للصحافة العربية كلها الذى تابع المعركة بنفسه ، وليس عن طريق مراسلى وكالات الأنباء والصحافة الأوربية والأمريكية وها هى ذى مقالاته الحارة الصادقة تتألق على صفحات « صباح الخير » ..

وشارك فنانون وأدباء آخرون عديدون فى أعمال لجنة مناصرة الشعبين الفلسطينى واللبنانى المنبثقة من اتحاد النقابات الفنية ، والتى نرجو ألا تنحل بانتهاء الأسبوع الفنى الذى نظمته ، بل على العكس تكثف نشاطها وتوسع مجالات عملها لتمتد إلى مختلف المحافظات والأحياء الشعبية ، لأن المعركة مع العدو الصهيونى ـ الأمريكى ، وهى التى استوجبت تشكيلها ، لم تنته بخروج أبطال المقاومة من بيروت ، بل لعلها لم تبدأ بعد ، وما زال على الفن والفنانين دور إيجابى كبير فى توعية الشعب العربى بأبعاد القضية والأخطار المخيفة التى تهدده من كل جانب ، وتوشك أن تعصف بوجوده ، لو لم ينتبه من غفوته الطويلة ، وما لم يقم كل منا بدروه قبل فوات الأوان .

على الفنانين المصريين والعرب أن ينتبهوا أولاً إلى المخطط الإجرامى الذى يحاصر المنطقة ويستهدف منعها من التقدم فى أى مجال ، ونشر الفرقة والتحلل والتخلف بمختلف الوسائل بين شعوبها ومواطنيها،ويقوم الفنانون - بوعى أو بغير وعى - بدور أساسى فى هذا المخطط حين يشاركون فى تقديم أعمال تافهة رخيصة ، تشغل المواطنين وتخدرهم وتصرفهم عن التفكير الجاد فى قضاياهم المصيرية ، وتعوقهم عن القيام بأى عمل إيجابى نافع .. وأقل ماننتظره من فنانينا أن يمتنعوا عن المشاركة فى هذه الأعمال المخربة ، مهما كانت أرباحهم المادية من ورائها .. وأمامهم النموذج الذى ضربته لهم الممثلة الأمريكية « جين فوند » فى تعضيد النضال البطولى للشعب الفيتنامى وهو معروف ، فقد نظمت المظاهرات والاجتماعات الشعبية ، وصورت الأفلام التسجيلية وكتبت المقالات والكتب ، وعقدت المؤتمرات الصحفية لمهاجمة حكومة بلادها ، وفضح بشاعة غزوها لفيتنام .. فكأ دورها لم يقتصر على رفض المشاركة فى أعمال فنية تمهد للجريمة وتساعد على ارتكابها ، بل تحول إلى أعمال إيجابية ، فنية وغير فنية هدفها فضح الجريمة ومقاومتها وإيقافها بكل سبيل ..

وهو نفس ما فعلته الممثلة الإنجليزية الكبيرة « فانيسا ردجريف» حين آمنت بعدالة القضية الفلسطينية ، فأنتجت فيلمها الرائع « الفلسطينى » ، الذى أحزننى أن منظمى أسبوع المناصرة لم يستطيعوا

الحصول على نسخة منه لتعرضها مع الأفلام التى عرضوها ، مع أنه من أهم الأفلام التى عالجت القضية بذكاء وصدق ورؤية فنية ممتازة ، بصورة تجعلنى أتمنى أن يراه كل عربى ليزداد فهمه للمأساة الفلسطينية ، ولطبيعة الحرب الدائرة فى لبنان منذ سنوات ، ودوافعها الحقيقية ..

(سبتمبر ١٩٨٢)



(١٥)
اغتيال العقل العربى

من أهم منجزات مهرجان السينما السادس بالقاهرة عرض الفليمين الرائعين اللذين انتجتهما الممثلة الإنجليزية الكبيرة « فانيسا رد جريف » لأول مرة فى مصر ، وهما « الفلسطينى » و « فلسطين المحتلة » .

وقد سبق أن شاهدت الفيلم الأول ومع ذلك فقد حرصت على مشاهدته مرة أخرى مع الفيلم الآخر ، وقد عرضا معاً بقاعة النيل مساء الجمعة الأسبق ، حيث استقبلهما جمهور حاشد ـ معظمه من الشباب ـ بحماس كبير .

وخرجت من قاعة العرض وقد ملأنى إحساس فظيع بالقهر والاكتئاب .. لم يكن سببهما الوحيد بشاعة ما صوره الفيلمان من معاناة إخواننا الفلسطنين فى لبنان ، وفى وطنهم المحتل ، وما يتعرضون له من مذابح واغتيالات وتعذيب وانتهاك للحقوق والحرمات ، بصورة لم تعرفها البشرية فى أكثر عصورها ظلاماً وهمجية .. فليس فى ذلك جديد علينا والصحف مليئة بأخباره وصوره كل صباح ، حتى كاد يصبح عنصرا ثابتا فى غذائنا اليومى المسمم بالقهر والسلبية .. وإن كان الفيلمان قد نجحا فى تصوير تلك البشاعات وتجسيدها بلغة سينمائية

متقدمة قادرة على الإقناع والتأثير ، جعلت منهما وثيقتين فنيتين وسياسيتين فى منتهى الخطورة ..

ولا شك أن هذا التجسيد الناجح كان السبب الرئيسى فيما انتابنى من إحساس بالقهر والاكتئاب .. وزاد من فداحته أن الذين أنتجوا هذين الفيلمين ، وأخرجوهما ، وصوروهما ، وعرضوا أنفسهم للمخاطر وربما للاغتيال ، لكى يطلعونا ويطلعوا العالم على هذه المخازى الوحشية التى تخصنا نحن العرب ، وتدمى ضميركل واحد فينا وكرامته ، إن كان قد بقى فينا ضمير أو كرامة .. الذين فعلوا ذلك إنجليز أيها السادة الأماجد ، المخدرين بأمجاد قصائدكم القديمة وحكمكم البالية ، وعبق بترولكم ودولاراته المنهمرة نعم ، فنانون إنجليز هم الذين صنعوا هذين الفيلمين .. لأن غالبية فنانينا العرب ، وهم كثيرون جداً ، مشغولون بقضايا أهم بكثير .. كقضية ذلك الرجل الذى تنكر فى زى امرأة ليقتحم سجن النساء .. وذلك الآخر الذى أنجب عددا من الأبناء يزيد على العددالذى حددته المخابرات المركزية الأمريكية للملونين وأبناء العالم الثالث .. وغير ذلك من القضايا الإنسانية الجليلة ، وأخطرها جميعا قضية اقتناص

أكبر قدر ممكن من العملات الصعبة التى تقـذفها عليهم شركات الإنتاج التليفزيونى العديـدة ، مقابـل إسهامهم الفعال فى تفريغ عقل المواطن العربى من البقية الباقية من الحميـة لأشقائنـا الفلسطينيـين الصامـدين بـالـرغم من كل مايتعرضوان له من مذابح ومحن تقشعر لهولها الأبدان ... ومن إحساس قومى بـالخطر المخيف المحيط بنـا من كل جانب ..

فنانونا معذرون إذن لانشغالهم ـ كان الله فى عونهم ـ بهذه القضايا الحيوية الخطيرة .. وها هم أولاء فنانون أجانب « مجـانين » غـامروا بحياتهم ومستقبلهم الفنى ، ليصوروا لنا هذين الفيلمـين الوثيقتـين ، الناطقتين بالصوت والصورة والحقائق والأرقام ، بالجرائم البشعة التى ارتكبتها اسرائيل وفلول الرجعية العربية فى حق الشعب الفلسطينى المناضل ، بصورة تتنافى مع كل الشرائع السماوية ، والقوانين الإنسانية منذ عرف الإنسان القوانين ..

قام هؤلاء الفنانون الأجانب بهـذا العمل الإنسـانى الجليل بوازع من أنفسهم ووعيهم السياسى الناضج ، دون أن يكلفهم أحد بذلك ، ودون أن يكلفونا مليما واحدا .. فهل تكرمنا عليهم نحن بمجرد مشاهدة عملهم ، الذى يخصنـا

أكثر مما يخصهم ، ويهمنا أكثر مما يهمهم ويرتبط بحاضرنا ومستقبلنـا ومستقبل أبنـائنا أكـثر مما يـرتبط بحاضـرهم ومستقبلهم .. وهل عملنا بكل وسيلة ممكنة لعرضهما فى كل أنحاء العالم المتحضر المتعاطف مع إسرائيل ، المشارك لهـا فى جرائمهـا ، ليرى رأى العـين بعض نماذج أفعـالها الإجرامية ؟ .. هل عرضناهما على أكبر عدد من المواطنين الذين لا تقرأ غالبيتهم ولا تكتب ، ومن ثم فمن الممكن أن يقوم هذان الفيلمان وأمثالهما بدور شديد الفعالية فى توعيتهم بالحقائق المتصلة بقضية وجودهم ؟ .

الذى أعرفه أن الفيلمين لم يعرضا فى الغالبية العظمى من أقطار العروبة .. وأنهما لم يعرضا إلا فى عدد قليل منها عروضا محدودة .. وأنهما لم يعرضا خارج الوطن العربى إلا فى أضيق الحدود فى نطاق بعض أسابيع السينما ومهرجاناتها .. لذلك اعتبرنا عرضهما مرتين خلال مهرجان القاهرة الأخير من أهم إنجازاته .. وأن كنا نعتقد أن العدد القليل الذى أتيح له مشاهدتهما لا يمكن أن يشكل رأياً عاماً بالنسبة لتعداد بلادنا .. بل لعل هذه القلة من المثقفين الذين شاهدوهما أقل الناس حاجة إلى ذلك ، لأنهم على قدر من الوعى يسمح لهم باستيعاب أبعاد القضية الفلسطينية دون حاجة إلى هذين الفيلمين ...

أما الجماهير العريضة من رواد دور السينما ومشاهدى التليفزيون ورواد قصور الثقافة فهم الذين يشكلون الرأى العام ، ومن حقهم أن يشاهدوا هذين الفيلمين ليحيطوا بالحقائق ، ويحددوا موقفهم على أساسها ..

فإذا كنا قد عجزنا عن إنتاج مثل هذه الأفلام التسجيلية الناضجة ، فلا أقل من أن نرحب بها ، ونعمل على عرضها على شعبنا على أوسع نطاق ممكن .. وفى اعتقادى أن هذا واجب أساسى من أهم واجبات أجهزة الإعلام الجماهيرية ، إذا قصرت فيه فقد قصرت فى أهم مبررات وجودها ، وهى توصيلها للحقيقة كاملة إلى أكبر قطاع ممكن من الجماهير .. ولما كان التليفزيون هو أقوى هذه الأجهزة الإعلامية وأكثرها انتشاراً ، فمن الضرورى أن يحرص على عرض هذين الفيلمين وأمثالهما .

* * *

ترى هل نسرف فى التفاؤل والخيال حين نطالب التليفزيون بعرض هذين الفيلمين التسجيليين عن الشعب الفلسطينى الشقيق ، وهو الذى لا يكاد يعرض علينا إلا كل ما يبعدنا عن واقعنا ، ويشغلنا عن قضايانا الحقيقية ! .

فلنتفق أولا على أن التليفزيون أصبح اليوم هو الصائغ الأول

لعقولنا ووجداننا ومعظم مواقفنا .. ولنستبعد بعــد ذلك البرامج والأحاديث والأخبار ، فوقتها ضئيل بالنسبة لساعات الإرسال الطويلة على القناتين ، وتأثيرها محدود ، والحريصون على متابعتها قلة بالقياس إلى الغالبية الحريصة على متابعة البرامج الدرامية من أفلام ومسلسلات وتمثيليات ومسرحيات .. وهى تحتل أطول مساحة زمنية من ساعات الإرسال ، وتأثيرها على مشاهديها أقوى من أى برامج أخرى لما يصحبها عادة من متعة واستغراق فى المتابعة ، وحرص على معرفة مصائر الأبطال ، واندماج فى شخصياتهم أحياناً .. ولنر ماذا يقدم لنا هذا التلفزيون فى هذه النوعية من البرامج الدرامية .

لقد وفرت علينا الزميلة الجادة سكينة فؤاد جانباكبير من هذا الجهد حين أحصت أخيراً على صفحات مجلة « الإذاعة والتليفزيون » ساعات الإرسال التى يقدم فيها التليفزيون أفلاما ومسلسلات وبرامج أجنبية فإذا بها ١٨ ساعة يوميا ، وأضافت : « قبل التطرق لعوامل البناء لابد من لفت النظر إلى عامل هام خطير يحدث دون قصد ولكنه يتسلل ويلح يوميا ويهدد بصنع ووجدان وعقول مستوردة للأجيال ويجعلها تتعرف على المقاطعات والحياة الأمريكية وسيرة « الكاوبوى » وبطولات النموذج الأمريكى وسائر الحياة الأجنبية بكل طقوسها وتعاليمها وتفاصيلها أضعاف ما يعرف عن أرضه وناسه وطقوسه وجذوره وأحلامه .

« إنى أحذر من هذا الإلحاح المكثف على عقول أجيالنا الصغيرة والشابة بهذا الكم الهائل من المسلسلات والأفلام الأجنبية التى تشكل قوة إلحاح وضغط وتأثيرات يومية ستؤدى إلى أجيال تنفصل عن جذورها ولا تعرف إلا القليل عن واقعها ولا تحفل كثيراً بمستقبلها وتكتفى بالانشغال بالأوهام والأحلام التى ترسلها الحضارات الغربية على أجنحة مسلسلاتها وتنفصل عن واقعها لتنتقل إلى الواقع المتخيل بالوهم الفنى .. »

فإذا أضفنا إلى ذلك أن التليفزيون يختار من بين هذه الأفلام والمسلسلات ما يغلب عليه طابع الترفيه أو التشويق البوليسى ، ويبتعد عن كل الأعمال الأجنبية الجادة التى تعالج قضايا السياسة ونضال الشعوب ، كما حدث أخيراً فى منع عرض فيلم « زد » الشهير فى برنامج « الأوسكار » بعد الإعلان عنه فى الصحف أدركنا مدى التأثير المخرب الذى تحدثه هذه الأفلام والمسلسلات الأجنبية فى عقولنا وعقول أبنائنا سهلة الصياغة والتشكيل ..

* * *

هذا الخطر الذى يهدد عقولنا لا يمكن أن يحدث « دون قصد » كما قالت الزميلة سكينة فؤاد فى مقالها ، ولكنه يتم وفق مخطط محكم مدروس ، حذر منه الكثيرون ، ربما كان آخرهم وزير الثقافة الفرنسى « جاك لانج » فى افتتاح المؤتمر الثقافى الدولى الذى عقدته اليونسكو فى

المكسيك ، وحضره خمسون وزيراً للثقافة ، من بينهم وزير ثقافتنا وبصحبته وفد من رجال الوزارة وممثلى الصحف وإن كان أحدا منهم لم يهتم بتنبيهنا إلى هذه القضية الحيوية التى أثارها وزير ثقافة فرنسا ، وكل ما عرفناه عنها هو ما نشرته جريدة « الأهرام » فى ٢٩ يوليو الماضى فى برقية موجزة نقلاً عن وكالات الأنباء ذكرت فيها أنه تحدث فى كلمته عن « الامبريالية المالية والفكرية التى غزت الحياة الثقافية للأمم وشوهتها » ، ونقلت عنه قوله : « إن الدولة التى تسىء استخدام قوتها تصل إلى طريق الهاوية ، وذكر أن بعض الدول القوية التى دعت الشعوب يوما للانتفاضة ومحاربة الطغيان ، تبدو الآن وكأن شيئاً لا يحركها سوى أخلاقيات المنافع .

« وانتقد الوزير الفرنسى السيطرة الأمريكية على وسائل الإعلام العالمية وقال إن المكاسب أصبحت الهدف الوحيد لهذه الأجهزة والولايات المتحدة الأمريكية كلها وأضاف أن الثقافة ليست ملكا لقوة بعينها وطالب الدول بتحرير « خيالاتها وطاقاتها » وقال فلنكافح ضد هذا النوع من « الامبريالية الثقافية والمالية » وأشار إلى أن الوقت قد حان للقيام بعمل ضد « مملكة المنافع » التى سقطت الحياة الثقافية فريسة لنظامها فى السيطرة المالية الدولية .

« وقال لانج إنه يتعين على كل دولة أن تنوع مصادر ثقافتها وأن تخلص نفسها من استعمار شبكـات الإذاعة والتليفزيون »

فإذا كان وزير ثقافة فرنسا قد استشعر خطر هذا الغزو الثقافى الأمريكى وحذر منه ، فما بالك بحالنا نحن وثقافتنا كما نعلم وتعلمون فى أسوأ حال من التفكـك والانحلال لا يـأتيها الخـطر من الخارج فحسب بل من الداخل أيضاً ، ممثلا فى هذا الإنتاج الهزيل الهابط من المسلسلات والأفلام والمسرحيات ، التى يحرص التليفزيون على إذاعتها ، حرصه على غدم عرض كل جاد ونافع من الإنتاج الأجنبى والعربى بصورة أصبحت تمثل مؤامرة لاغتيال العقل العربى ، تشاركه فى ذلك غالبية تليفزيونات العالم العربى وإذاعاته وأجهزة إعلامه وشركات إنتاجه .. وهو ما يطلب مزيداً من اليقظة والحـذر من كل القائمين عـلى هذه الأجهـزة والمهتمين بمستقبـل الثقافـة العربية والعقل العربى ...

(ديسمبر ١٩٨٢)



(١٦)

مكابدات عبدالله العاشق

لم يكتف الأخوة العراقيون بالمسرحيات الأربع التى قدمها فنانوهم فى مهرجان بغداد المسرحى الأول مقابل سبع مسرحيات قدمها بقية الفنانين العرب ، وإنما حرصوا أيضاً على أن يعرفوا المشاركين فى المهرجان بنماذج من انتاجهم السينمائى ، فضمنوا برنامج المهرجان فيلمين من أحدث ما أنتجته السينما العراقية .

الفيلم الأول هو « الحدود الملتهبة » سيناريو وحوار : قاسم محمد وصاحب حداد ، وإخراج صاحب حداد ، وتمثيل : سامى قفطان ، وسعدية الزيدى ، وكنعان على .. وغيرهم ، ولم يسعدنى الحظ بمشاهدته ، ولكنى سمعت عنه ثناء كثيراً ممن شاهدوه ، الأمر الذى دفعنى إلى الحرص على مشاهدة الفيلم الآخر ، بالرغم من أنه عرض فى ساعة متأخرة ، عقب عرض مسرحية « الدجال والقيامة » ، فكان ذلك من أسباب انصراف غالبية أعضاء المهرجان عن مشاهدته نتيجة للارهاق .

والحق أنى لم أندم على إصرارى ، بل بالعكس أحسست بسعادة غامرة لأنى لم تفتنى مشاهدة ذلك الفيلم الذى وجدت فيه* متعة فنية راقية ومعرفة غزيرة بحياة قطرنا العراقى وتاريخه النضالى المشرف فى مقاومة الاستعمار والاقطاع .. بل لقد خرجت من دار سينما « المنصور » وأنا أحس بأنى أفضل منى قبل دخولها ، وأكثر إيماناً بعروبتى ، وبالإمكانات الهائلة التى نهدرها بتشرذمنا وانعزالنا ، وتصور واضح للتقدم الأكيد الذى يمكن أن تحققه الأمة العربية فى كل مجال ، وفى مجالات الفن والثقافة بصفة أخص ، لو وفرنا لها الحد الأدنى من سبل التواصل والتنسيق ..

فليس من المعقول مثلاً أن تحتشد دور العرض السينمائى وبرامج التليفزيون فى كل أرجاء الوطن العربى بما تنتجه السينما الأمريكية من أفلام جيدة ورديئة ، ونحرم المواطن العربى من مشاهدة إنتاج إخوانه العرب .. وليس من المعقول أن ننظم أسابيع للأفلام الكورية والأرجنتينية وغيرها ولا ننظم أسبوعاً واحداً للأفلام العراقية أو السورية أو الفلسطينية أو غيرها من الأفلام العربية

وليس من المعقول أن نعرض فى بلادنا أفلاماً تشيد ببطولة الجندى الأمريكى فى غزوه لفيتنام ونمنع أفلاماً تصور مأساة الشعب الفلسطينى الشهيد ..

وإذا كانت مثل هذه النوعية من الأفلام العربية الجادة لا تجد ـ فى البداية على الأقل ـ إقبالاً جماهيرياً كافياً ، فإن عرضها فى مختلف الأقطار العربية فى دور العرض ثم فى التليفزيون يمكن أن يعوض جانباً كبيراً من نفقات إنتاجها ، بل ويحقق أرباحاً أيضاً .. فضلاً عن أن الإصرار على تقديمها هو السبيل الوحيد لمواجهة تدنى المستوى الفنى والفكرى للكثير من الانتاج التجارى الغث .. ولابد فى النهاية أن يرتقى بأذواق جماهير المشاهدين فتعرض عن كل تافه رخيص وتقبل على الأفلام الفنية الراقيـة بشرط أن تجـدها متـوفرة فى الأسواق من حولها ، وعلى شاشات التليفزيون أمـامها ، وهو ما لا يمكن أن يتحقق إلا عن طريق التنسيق والتكامل بين أجهزة الثقافة والإعلام فى كل أقطار الوطن .. ووقتها لن تظل الأجهزة وسيلة ترفيه وتخدير وغسيل مخ ، بـل ستقـوم بدورهـا الأصيل الـذى أنشئت من أجله فى بناء شخصية المواطن العربى الواعى والارتقاء بذوقه وفهمه . ولابد مع الزمن من أن تنجح فى إزالة الفواصل المصطنعة وعلاج التمزقات التى رسختها حماقة بعض الساسة بـين أبناء الشعب العربى الواحد .. فى تنسيق كامل مع أعدائه ، أو على الأقل مع أهدافه .

الفيلم الذى أثار فى نفسى هذه الخاطر هو « العاشق » أنتجته شركة بابل للإنتاج السينمائى والتليفزيونى التابعة لوزارة الثقافة والإعلام العراقية . وقصته معدة عن رواية للكاتب العراقى الكبير عبد الخالق الركابى الذى يقول :

« بعيداً عن كون الفيلم مأخوذاً عن روايتى « مكابدات عبدالله العاشق » لا يسعنى سوى التأكيد بأننى استمتعت ، طوال ساعتين ، بمشاهدته فهو يشكل إضافة واضحة على السينما العراقية موضوعاً وتقنية . ولشد ما أتمنى من الأستاذ منير فوزى أن يستلهم من نجاحه فى إخراج هذا الفيلم محفزاً لاتحافنا بالمزيد من الأفلام الروائية التى أوشكت أن تنحصر أمام فيض من أفلام عربية فجة ميزتها الوحيدة ـ ويا للمفارقة ـ أنها تمعن فى تشويه ذوق المشاهد الجاد ! » .

كتب سيناريو الفيلم وحواره الناقد «تامر مهدى» الأستاذ بقسم المسرح بأكاديمية الفنون الجميلة ببغداد ، وأخرجه الفنان السورى « محمد منير فوزى » الذى درس بمعهد السينما بباريس ، وسبق له أن أخرج عدة أفلام فرنسية وعربية ، من أهمها « فاشية جديدة » الذى فاز بالجائزة الذهبية للمهرجان الدولى لأفلام فلسطين سنة ١٩٧٦. تدور الأحداث فى قرية على الحدود حيث نرى حفل زفاف ، تطوف مواكبه راقصة منشدة وتتابعها كاميرا يقظة بارعة ، تنتقل من تصوير

المجموعات إلى اللقطات المكبرة لوجوه العروسين والنساء والأطفال والشباب والشيوخ ، فالفرحة تعم الجميع .

وفجأة تدوى الانفجارات ويسقط الجرحى والقتلى وتخرب البيوت والمدارس والمستشفيات ومرة أخرى تنتقل الكاميرا الخبيرة ما بين اللقطات الشاملة وحركة الاضطراب الصاخبة الهلعة وتعبيرات الوجوه المكبرة بحركة سريعة تعكس حالة الفزع والحيرة التى سيطرت على الجميع .. وبعد قليل ترتفع همسة دهشة متشككة :

ـ عبدالله رجع .. العاشق رجع ..

وما تلبث الهمسة ان تتردد فى كل أرجاء القرية ، فيتجمع رجالها ويتجهون نحو التل المطل على القرية حيث وقف عبدالله ممتطياً فرسه عند الأفق البعيد تحيط به ظلال الغروب فى لوحة بديعة ساحرة .. وبينما يتقدم الجمع تجاهه يلوى عبدالله عنان فرسه ويسير نحوهم .. حتى إذا اقترب منهم ترجل وذاب بين أحضانهم ..

من يكون ذلك الفارس العائد ؟ .. ولماذا خرجت القرية كلها لاستقباله ؟ . ولماذا ابتعد عن القرية كل هذه السنوات ؟ . ولماذا اشتهر باسم « العاشق » ؟ ذلك ما تجيب عنه أحداث الفيلم فى رجعة طويلة إلى الوراء « فلاش باك » ، نرى خلالها عبدالله شاباً قوياً وسيماً .. يتزعم رفاقه من شباب القرية ، ويضرب لهم المثل فى تمرده الشجاع على

الاحتلال الإنجليزى والاقطاع المستغل ، ورفضه للتقاليد العتيقة البالية .. وسأتوقف عند خمسة مشاهد حاسمة فى الفيلم نفذت بلغة سينمائية راقية ومؤثرة بصورة يصعب نسيانها .. وتكفى فى الوقت نفسه لنقلك إلى جو الفيلم والإطار العام لأحداثه ..

المشهد الأول :

تسامع شباب القرية عن حاجة قوات الاحتلال الانجليزى إلى متطوعين للعمل بالشرطة ، وأن على كل شاب يتقدم أن يصحب أباه معه .. ويصطف الشبان وإلى جوار كل منهم أبوه ، ويحدثهم « السيرجنت » الإنجليزى بصلف قائلاً أن من يريد أن يعمل شرطياً فيجب أن يحب بريطانيا أكثر مما يحب أهله وأباه .. ولكى يثبت له ذلك فعليه أن يبصق فى وجه أبيه ..

ينسحب معظم الشبان رافضين ارتكاب هذه الكبيرة .. فى حين يبقى عبدالله وسط استنكار أبيه وزملائه ويقترب منه السيرجنت مهنئاً له على ولائه لبريطانيا .. فإذا به ينال من عبدالله بصقة قوية محكمة وسط تهليل الشباب وحماستهم ..

المشهد الثانى :

أحب « عبدالله » « نرجس » راعية الغنم الفاتنة .. لم يأبه بأنها فقيرة أو أن أهلها غرباء عن القرية .. وقرر أن يتقدم لخطبتها ، ولكن

بعد أن يختبرها ويتأكد من عفتها وحرصها على شرفها .. فيغازلها ويهاجمها ويطرحها أرضاً محاولاً أخذها بالقوة ، ولكنها تقاومه بعنف حتى لتكاد تقتل نفسها ..

إنها محاولة اغتصاب زائفة يقوم بها عاشق قوى سليم الفطرة ، حتى إذا تأكد من عفة حبيبته تركها وذهب لطلبها من أبيها .. وقد نفذت ببراعة وإتقان ، ولكنها لم تخل مع ذلك من لمسات إنسانية حانية تشير بحب العاشق لفتاته ، واستجابتها له ، وإن كانت ترفض وبحسم ذلك الأسلوب الهمجى الذى فاجأها به .. ومن ثم نجحت فى الامتحان .. وبتفوق ..

المشهد الثالث :

قاوم عبدالله طغيان اقطاعى القرية وشجع الفلاحين على أخذ نصيبهم من مياه الرى بالقوة ، فلما تعرض لهم الاقطاعى وأتباعه ، اشتبك معه عبدالله فى معركة حامية ، أذاقه خلالها عينة من المهانة والأذى اللذين طالما أذاقهما للفلاحين الفقراء ..

وتوسط العمدة والأعيان لانهاء الخلاف ، ولكن الاقطاعى لم ينسها لعبدالله ، فلما علم بخطبته لنرجس ، دبر مع أعوانه الانتقام منه بأسلوب منحط يمرغ كرامته فى التراب .. فهاجموا « نرجس » واغتصبها الاقطاعى بالقوة فى مشهد بالغ الوحشية .. شتان ما بينه وبين المشهد السابق ومرضت نرجس وماتت ..

المشهد الرابع :

حين علم عبد الله بهذه الجريمة كمن للإقطاعى مع بعض أصدقائه ، حتى ظفر به ، ونكل بـه ومرغ أنفـه فى الرغام ، ولم يتركه إلا بعد أن استأصل ذكورته فى مشهد بالغ البشاعة .. ولم يكن من الممكن أن يبقى عبد الله بعد ذلك فى القرية ، فودع أبويه - وأخفى بندقيته فى القش الذى يعلو سقف بيتهم .. واختفى .. وبذلك تنتهى قصة عبد الله شاباً متمرداً على الاحتلال والاقطاع ..

المشهد الخامس :

تعود الكاميرا بنا من الماضى إلى الحاضر بعد مرور سنوات عديدة ، تحول خلالها الشاب إلى رجل ناضج قوى .. ها هم أبناء القرية يرحبون بعودته بعد الهجوم الغاشم الذى تعرضوا له .. إنه يتقدمهم فى خطوات ثابتة نحو بيته المهجور ويستخرج بندقيته من مخبئها ثم يتقدم نحو العدو وخلفه كل أهل القرية ينشدون ويهتفون .

إلى أى حد حافظ كاتب السيناريو والحوار « تامر مهدى » على مضمون الرواية التى كتبها عبدالخالق الركابى ؟

عن هذا السؤال يجيبنا د . صبرى مسلم فى مقال له بجريدة « الثورة » العراقية قائلاً :

« من حيث المضمون ينأى الموضوع الذى تقوم عليه الرواية قليلاً عن موضوع الفيلم .. ففى الوقت الذى يكرس فيه الركابى موضوع القصاص الجماعى من الأعداء إثر إصابة عبد الله العاشق بقذيفة أودت بحياته ، فإن موضوع الفيلم ينصب على عودة عبد الله العاشق « جواد الشكرجى » إلى أرضه وقريته الحدودية بعد أن أحس بأنها فى مـأزق حقيقى وبأنها تحتاجه الآن ، وأن من حقها عليـه أن ينجدهـا ، فهو المخلص المنتظر والثائر الحقيقى المتمرد على واقع الخضوع إبتداء من السيطرة الاستعمارية ومروراً بـالإقطاع وأسـاليبه وانتهـاءً بتهديـد الأرض والوطن .

« ويبدو مضمون الرواية متفوقاً على مضمون الفيلم ، وذلك لأن الرواية أسندت دور البطولة إلى الجيل الجديد الذى يمثله صمد ابن عبدالله العاشق ، وهو المقاتل المثابر فى الجيش العراقى ، وسيقتص من قتلة أبيه بأسلوب عصرى ، يكون فيه لبنة داخل بناء صلب هو الجيش العراقى الحديث فى حين أن عبدالله العاشق ذاته يصول فى الفيلم على الأعداء راجلاً وبيده بندقيته يحيط به جمع من الرجال والنساء والأطفال . ولو فعل عبدالله العاشق مثل هذا حقاً على صعيد الواقع لا الرمز لكانت هناك كارثة حقيقية .

« ومن حيث الأدوات الفنية وأبرزها الشخصيات ، فان عبدالله العاشق رمز الإنسان العربى الثائر فى القطر العراقى ظل بطلاً ذا ملامح متشابهةفى الرواية والفيلم كليهما ، وقد ركزت الرواية على مهاده

النضالى وتاريخه الثورى مثلما فعل الفيلم ، وقد تجنب كلا العملين المبالغة والتهويل فى رسم صورة عبدالله العاشق » ..

وقد نختلف مع الناقد فى تفضيله لمضمون الرواية على مضمون الفيلم . ونرى أن أهم مزاياه الفنية هو تعرضه للحرب العراقية الإيرانية وتصويره لعدوان الإيرانيين على القرى العراقية الآمنة ، وإشادته بقيادة الرئيس « صدام حسين » للمعركة وأثره الحاسم فى النصر ، حقق الفيلم ذلك كله بأسلوب فنى ممتع ومقنع ، لأنه اكتفى بالتلميح دون التصريح . وبالرمز من بعيد دون الإلحاح على التفصيلات الواقعية المعروفة . فبعد بذلك عن الدعاية المباشرة والخطابيات الزاعقة التى عادة ما تضعف من تأثير العمل الفنى وتصيب مشاهديه بالملل .

فإذا أضفنا إلى ذلك نجاح الفيلم فى تصوير الشخصيات ، وتوفيق المخرج فى اختيار الممثلين الذين جسدوها بأداء بارع بعيد عن أى تكلف أو افتعال ، ونجاحه فى تصوير بيئة القرية العراقية والعلاقات الاجتماعية والعادات والتقاليد السائدة فيها فى الأفراح والأحزان ، مع اهتمام واضح بإبراز جمال الطبيعة فيها فى لوحات جميلة معبرة تحيط بالأحداث الحية المتدفقة والصراع متصل الحلقات المسيطر عليها ، وقصة الحب القصيرة المؤثرة ، وأن كل ذلك تحقق بلغة سينمائية متقدمة أحسنت استخدام أوضاع الكاميرا وحركتها وحجم لقطاتها ، وحاولت التعبير بالألوان والظلال أيضاً ، بصورة تستحق تهنئة مدير التصوير الفنان « عبداللطيف صالح » ، وأن الفيلم اقتصد فى استخدام

الحوار ، واستغنى عنه فى كثير من المواضع بالموسيقى التصويرية الجيدة التى كتبها « صلحى الوادى » ، أدركنا أهم عناصر نجاح الفيلم وتفوقه

قد نأخذ عليه عدم اهتمامه الكافى بقصة الحب ، وكان من الممكن أن تضيف بعداً جمالياً وعاطفياً إلى بقية أحداثها العنيفة ، وكذلك الأسلوب الفج الذى تقدم به العاشق لوالد فتاته يطلب يدها وهو يقدم القهوة لسادته من الإقطاعيين ، وهو ما يتنافى مع تقديره للفتاة وحبه لها من ناحية وتمرده على الإقطاعيين من ناحية أخرى ، وقد نشعر بشئ من الضيق أيضاً لقبول العاشق العمل لدى أحد هؤلاء الإقطاعيين سائساً لخيوله ، بالرغم مما لمسناه فيه من إباء وإعتزاز شديد بكرامته ، وكان الأفضل لو استقل بأى عمل آخر ، كالزراعة ، أو رعى الماشية، كما كنا نتمنى لو خفف كاتب الحوار من استخدام اللهجة العراقية المحلية ، ليقترب أكثر من الفصحى ومن ثم يسهل فهمه على كل العرب خارج العراق .

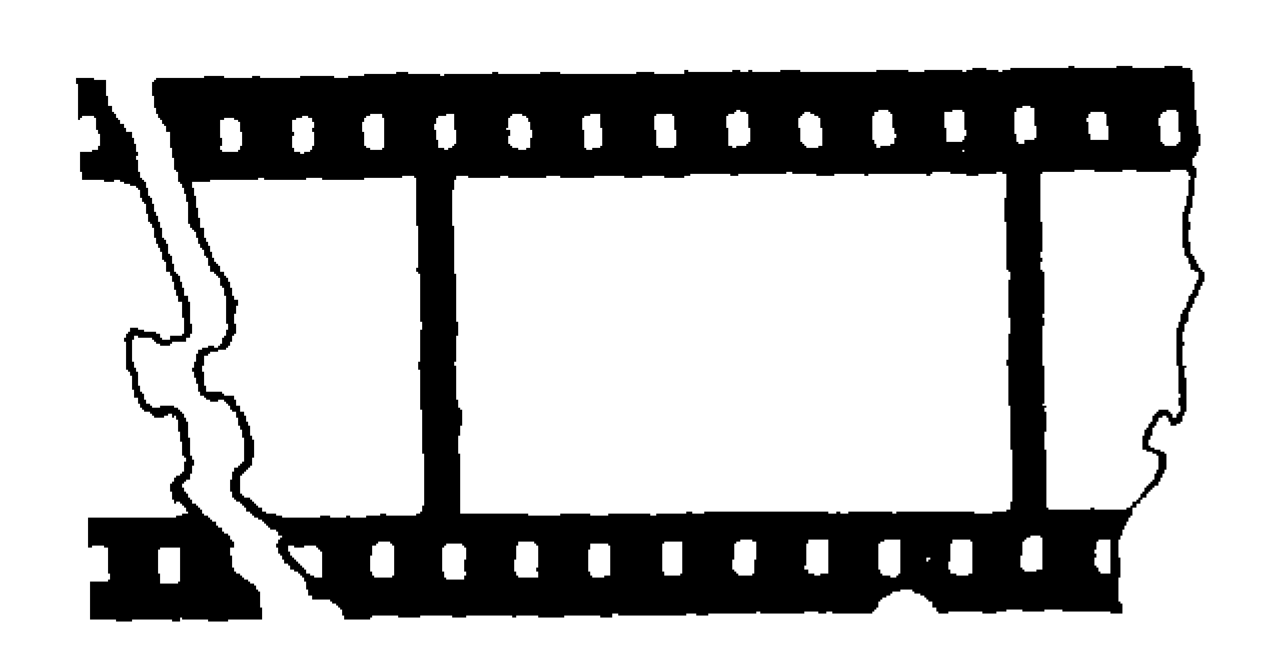
غير أن هذه الملاحظات الجزئية الصغيرة وأمثالها لا تؤثر على جمال الفيلم وقوته وإرتفاع مستواه الفنى والفكرى ، بصورة تدعونا إلى الإلحاح فى طلب عرضه بالقاهرة ، وبقية عواصم العالم العربى ومدنه ، كبداية لتبادل فنى يسهم فى الارتقاء بمستوى السينما العربية ، ومقاومة التيار التجارى الهابط الغالب عليها ، أو على كثرة إنتاجها فى أقل تقدير .

(نوفمبر ١٩٨٥)



فهـرس

صفحـة



صدر للمؤلف

أولاً : مؤلفات :

١ - « سقوط حلف بغداد » ،
« كتب سياسية » ، مصلحة الاستعلامات ١٩٥٨
ط ٢ « مزيدة » بعنوان « أحلاف العدوان الأمريكية » ،
دار الكاتب العربي ١٩٦٧

٢ - « فى النقد المسرحى » ، الدار
المصرية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٥

٣ - عشرة أدباء يتحدثون ،
« كتاب الهلال » ، دار الهلال ١٩٦٥
ط ٢ « مزيدة » ، دار الفكر ١٩٨٣

٤ - « هكذا كتبوا » ــ
سير ودراسات لنخبة من أعلام الأدب العالمى ، الدار المصرية
للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٥

٥ - « فى القصة القصيرة » ، سلسلة
« الألف كتاب » ، وزارة التربية والتعليم ١٩٦٦

٦ - « فى الرواية المصرية » ، دار الكاتب العربى ١٩٦٨

٧ - « دليل المتطوع لمحو الأمية » ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤

٨ - « منهج ميسر لمحو الأمية » الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧

٩ - « العبور » ــ مسرحية من وحى حرب أكتوبر ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦

١٠ - صلاح عبد الصبور والمسرح » ، الهيئة المصرية	
العامة للكتاب « المكتبة الثقافية »	١٩٨٢
١١ - « مسرح توفيق الحكيم » : جـ ١ المسرحيات المجهولة	١٩٨٤
جـ ٢ المسرحيات السياسية : الهيئة المصرية العامة للكتاب	١٩٨٧
١٢ - « مسرح ٨٥ » ، دار الغد	١٩٨٦
١٣ - « المسرح المصرى ١٩٨٦ » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب	١٩٨٧
١٤ - « حلم المتنبى » ــ مسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب	١٩٨٧
١٥ - « المسرح المصرى ١٩٨٧ » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب	**١٩٨٨**
١٦ - « نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية »	**١٩٨٩**
الهيئة المصرية العامة للكتاب	
١٧ - « تخريب المسرح المصرى » كتاب الهلال ، دار الهلال	**١٩٨٩**

ثانيا : مترجمات :

١٨ - « الحضيض » ــ مسرحية مكسيم جوركى ،	
دار الطباعة الحديثة بالاسكندرية	١٩٥٣
١٩ - « ثورة الموتى » ــ مسرحية إروين شو ،	
المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر	١٩٦٢
٢٠ - « **الأدب والحياة** » ــ مختارات من كتابات	
مكسيم جوركى ، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر	١٩٦٥
٢١ - « الإنسان والسلاح » ــ مسرحية برناردشو ــ	
الدار المصرية للتأليف والترجمة	١٩٦٥
٢٢ - « ثلاث سنوات » ــ رواية أنطون تشيخوف ،	
« روايات الهلال » ، دار الهلال	١٩٦٦
طـ ٢ ، دار الهلال	١٩٨١

٢٣ - « الحياة الشخصية » ـــ مسرحية نويل كوارد ،
« من المسرح العالمى » ، وزارة الإعلام الكويتية ١٩٧١
٢٤ - « الفنان فى عصر العلم » ومقالات أخرى ،
ط ٢ وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٨
٢٥ - « الحزب الوطنى المصرى ـــ مصطفى كامل ، محمد فريد »
لأرثر جولد شميت (الابن) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩١/٣١٠٨

I. S. B. N. 977 - 01 - 2736 - 1

هذا الكتاب الذى اقدمه اليوم يضم مجموعة من الدراسات والمقالات يجمع بينها هذا الاهتمام المزدوج بالسينما والأدب .. أرجو أن يجد القارىء فيها ما يؤكد الصلـة الوثيقـة بينهما ، ويساعد على تقريب الهوة الفاصلة بينهما . ذلك انى آمنت من قديم بأن تلك الهوة من أهم عوامل تخلف السينما المصريـة . ويوم يحسن سينمائيونا تذوق الأدب وبقية الفنـون الأخرى فلابد أن يرتقى مستوى إنتاجهم ، فلعل هذا الكتاب أن يكون مؤشراً صغيراً على هذا الطريق .

٣٧٥ قرشـــا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب